| J.-J- Mayoux

pictura engleză

Editura Meridiane

J. J. Mayoux
LA PEINTURE ANGLAISE
© Librairie Armand Colin, 1969

(rfauuU)

Jean-Jacques Mayoux ^

(fö
y

pictura engleză

Traducere de M. MIHAI

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1973

Pe copertă:
TURNER: *Funeralii marine.*
Tate Gallery Londra

Soţiei mele —- Helena

PREFAŢĂ

Elaborarea unei lucrări de sinteză pune întotdeauna istoricului de artă deosebite dificultăţi de ordin metodologic. Sistematizarea în afara unui plan riguros, în afara unei concepţii unitare privind tratarea materialului faptic, adeseori imens, nu este posibilă. Vrînd-nevrînd din necesităţi de organizare, de ordonare a informaţiei, orice lucrare de istoria artei poate fi concepută, în aspectele ei formale, în funcţie de un „program" care exprimă mai puţin sau destul de exact – viziunea autorului. Uneori „programul" rezistă ani şi decenii căci, o dată „categorisit" şi „etichetat", fenomenul artistic este necesară o muncă înverşunată, sînt necesare argumente noi, punerea în evidenţă a unor filiaţii şi legături necunoscute sau mai puţ in explorate, pentru a se putea modifica optica. Efortul acesta de corectare, sau de aşezare pe alte baze teoretice a viziunii, nu devine pregnant prezent celui care parcurge bibliografia referitoare la istoria picturii engleze. „Programul" la care ne referim a fost preluat, sau, mai degrabă, „Programul" s-a impus ca necesitate tuturor autorilor principalelor sinteze apărute în ultimele decenii *(C.H. Collins* and *M.R. James*, „BritishPainting", London, 1933 ; Paul Jamot, „La Peinture en Angleterre", Paris, 1938; *EllisWatterhouse*, „Paiting in Britain",1530—1790,London, 1953; *Aurélien Digeon*, „L'École anglaise de peinture , Paris, 1955; *William Gaunt*, „A Concise History of English Painting", London, 1964), el avîndu-si, se pare, originile în încercările mai vechi de tipul celor ale unor autori precum *Ernst Chesneau* („La peinture anglaise", Paris,

188-) sau *Yvanhoê Rambosson* („La peinture anglaise", Paris, 193-), cărora confruntarea cu aprecierile lui Ruskin asupra unora dintre operele şi personalităţile aflate în discuţie le-a prilejuit exprimarea unor opinii ades fericit formulate. Deosebiri fundamentale între punctele de vedere vehiculate de lucrările sumar în*$_{t}$ ruite aici nu există. Diferenţele ţin în general de atitudinea pe care a adoptat-o cercetătorii faţă de două probleme esenţiale pentru încadrarea corectă în contextul general al istoriei artei europene a picturii engleze. Prima problemă ar fi aceea a influenţei mediului artistic internaţional asupra picturii engleze; a doua, direct complementară celeilalte, ar fi problema raporturilor între pictura engleză, în perioada ei de maximă strălucire, şi arta de pe continent. Nuanţele interpretării, cum era şi firesc, au variat şi, dacă au existat autori care au accentuat *uşor* rolul implicaţiilor, contactelor artistice cu fenomenul artistic extrainsular, în special cel francez (lucrarea citată a lui A. Digeon), nici tendinţa de sens contrar nu a fost absentă (vezi lucrarea lui William Gaunt). Oricum, aceste deosebiri nu au afectat fondul comun, existent în toate operele menţionate, fond comun manifestat prin judecăţi de valoare în majoritatea cazurilor coincidente; ceea ce a atras după sine, evident, o anume perspectivă asupra contribuţiei picturii engleze la evoluţia artei europene în epoca modernă şi contemporană. „*Caracterul general al picturii engleze se defineşte pentru no i prin creaţia marilor individualităţi*" – este de părere Gaunt, şi dacă pornim de la o asemenea afirmaţie, acceptată în mod tacit de toţi cercetătorii la care ne-am referit, atunci devine perfect explicabil faptul că, în fond, programul folosit de ei naşte, ca necesitate obiectivă, o anume similitudine în felul în care este tratat materialul faptic şi chiar în păreri. Aceasta este şi senzaţia pe care o are cititorul parcurgînd cartea profesorului Jean-Jacques Mayoux. Deşi sursele bibliografice sînt de prima mină, îiglobînd şi cele mai noi contribuţii, deşi cursivitatea şi eleganţa expunerii conferă paginilor un farmec aparte, o impresie de *déjà và* se impune, în ciuda excelentei scriiturii şi seriozităţii studiului. Impresia se datorează, fără îndoială, nu numai ataşamentului autorului la opinii 7 verificate, peste care spiritul de obiectivitate îl împiedică să treacă sau să le nege ci şi familiarităţii modului în care îşi apropie subiectele analizei.

în cadrele schiţa'e de profesorul Mayoux, scurta istorie a picturii engleze este aproape completă, insistîndu-se, fără a se exagera, asupra „vîr- stei de aur", cum denumesc unii istorici de artă, perioada cuprinsă între anii 1750—1850. Procesul de integrare a picturii engleze în circuitul valorilor artei europene, apariţia unor componente originale, manifestate mai întîi în mediul artistic insular, componente ce vor determina schimbări importante („impresionistul cel ma consecvent cu sine a fost Turner" este o afirmaţie devenită aproape butadă) – iată fenomene pentru a căror lămurire se cer a fi puse în evidenţă mai întîi condiţiile evoluţiei interne ale artei engleze. în expunerea sa Jean Jacques Mayoux a încercat să explice modul cum triumful „academismului", în Anglia, însoţeşte o perioadă de masive importuri străine. Explicaţia naşterii „manierei engleze de a picta" într-o cultură pînă atunci condamnată parcă – după expresia unui critic – la „sterilitatea picturală" este singura în măsură să ofere baza unui răspuns corect la o altă întrebare: cum a fost posibil ca în cadrul unei civilizaţii unde pictura a fost o artă cu o tradiţie mul mai puţin îndelungată decît în alte ţări, să apară, în plină epocă modernă, pictori de o extremă valoare deschizători de drum, precum Constable, Bonington, Blake, Turner? Aici se află, credem, cheia cărţii profesorului Mayoux care îşi construieşte argumentaţia în funcţie, pînă la un punct, de întrebarea de mai sus. Nu doar un mediu artistic stimulativ a determinat, după dînsul, naşterea în prima jumătate a secolului XIX a unui întreg şir de opere geniale („Dacă Thomas Girtin ar fi trăit, astăzi aş fi mort de foame" – spunea Turner) ci şi impui, sul puternic dat picturii de generaţia anilor 1725. Picherd Wilson, Joshua Reynolds, Paul Sandby, Thomas Gains- borough au avut deosebitul merit ca alături de mai vîrstnicul lor precursor Hogarth să contribuie la formarea personalităţii distincte a artei picturii. Gratularea la începutul secolului trecut (Salonul de la Paris din 1824) cu atributul de „maniere anglaise" a lucrărilor lui Constable are, în acest sens, semnificaţia încheierii unui proces. Există, deci, la data respectivă pe plan european, conştiinţa existenţei unei picturi engleze cu caractere specifice. 8

3j >li 3 îl cilj/a 3 ipLUnini, datorita succeului lor, pînzelor lai Gonstablo a trebuit să li se caute „un loc de onoare îa sala principală". însuşi corifeul romantismului, Dalacroix, ar fi

avut un şoc vizual după care ar fi repic- tat în întregime „Masacrele din Chios". Se mai ştie de asemenea – mărturia aparţine lui Thackeray – că, înainte ca Gonstable să fie apreciat cum se cuvine pe solul natal *„pictorii parizieni îl stimau mult şi pe bună dreptate".* Atenţia, firească, acordată de J. J. Mayoux momentului în care o altă generaţie, succesoare într-un fel celei a anilor 1725 (Turner şi Girtin sînt născuţi în 1775, Consta- ble în 1776, Thomas Lawrence în 1769, John Cotman în 1782), contribuie la definirea specificităţii picturii engleze, este generată însă şi de un alt considerent. în apogeul său aceasta exercită o influenţă de necontestat asupra artei secolului XIX şi ar fi suficient să amintim aici că Delacroix, de pildă, nu rămîne indiferent în faţa pînzelor lui Bonington sau Gonstable. Impresionismul, mii tirziu, va datora indisolubila sa legătură cu peisajul şi consecvenţei obsedante a lui Turner. *„Englezii sînt primii care au trăit această lărgire spirituală a peisajului* – spune H. Lemaître – *şi aceasta este, graţie lor, una din amprentele cele mai profunde şi mai durabile cu care Romantismul a marcat istoria picturii*."

Dar, fără îndoială, evoluţia picturii engleze nu poate fi concepută liniar. Dacă peisagiştii, precursori geniali ai impresionismului sînt reprezentanţii unei tendinţe active, nu mai puţin importantă este activitatea unor personalităţi singulare de factura lui Blake şi Fuseli. Vizio- narismul romantic., forţa afectivă a operelor marilor romantici au marcat cu pecetea lor întreaga artă a insulei, ecouri, tîrzii, fiind depistabile pînă în zilele noastre. *„Petru Reynolds* – afirmă J.J. Mayoux – *pasiune a nu face decît să înceţoşeze frumosul, pentru Blake ea îl constituie şi creează forma"* Ne aflăm de fapt în faţa unei alte componente, definitorii, a picturii engleze. Suprasolicitînd, unii exegeţi au fost tentaţi să vadă în dominaţia liniei atributul anglicităţii. După ei, cum remarcă şi J.J. Mayoux, artistul englez prin excelenţă ar fi Blake. Cum nu se pot nesocoti atari opinii, autorul se simte obligat sa facă o scurtă incursiune în intimitatea universului operei blake-iene,corelînd-o cu mişcarea generală de idei a epocii, dar şi cu celălalt aspect esenţial al picturii engleze exemplificat de lucrările creatorilor deja amintiţi. Paginile despre „Blake şi grupul său" sînt dense şi pătrunzătoare. Spiritul analitic lucrează în plin. Extrem de concentrat, textul conţine numeroase sugestii privind modul în care ar fi putut fi valorificată experienţa grupului lui

Blake. Cum se continuă în zilele noastre această experienţă, care sînt firele prin care arta contemporană se leagă cu tradiţia „epocii de aur" – iată obiectul ultimelor capitole ale cărţii. Ele ţin să sublinieze originalitatea unora din manifestările de artă contemporane, emanciparea creatorilor de sub imperiul influenţelor şi reuşita în alcătuirea unor universuri proprii, pe baza unor viziuni şi concepţii artistice diferite. Nu insistăm asupra subiectului, cum dealtfel nu o face nici autorul, care avîndconştiinţa faptului că valorile nu sînt pe deplin precizate se fereşte să le încadreze într-un sistem, apreciindu-le ca atare implicit, mai mult prin modul cum îşi explică geneza şi natura operelor.

Pentru cititor cartea profesorului de la Sorbona este, credem, deosebit de instructivă. Cine doreşte să găsească în ea reflectarea unui spirit de strictă continuitate, care ar fi prezidat evoluţia picturii engleze de-a lungul secolelor, riscă să nu-l afle. Nu lipsită de surprize şi de elemente contradictorii, istoria picturii engleze urmăreşte îndeaproape nu atît evoluţia unei sensibilităţi, cît, mai ales, evoluţia unei civilizaţii ce s-a manifestat pe plan european şi mondial în condiţii specifice. *„Arta contemporană* – scria Ruskin în a II-a conferinţă despre prera- faelitism, ţinută la Edinburg în 1853 – *nu este numai o artă mai savantă de cît cea a secolului XIII, este o altă artă. O prăpastie adîncă le separă, o diferenţă de neşters. Această diferenţă nu poate fi asimilată, cum noi facem în mod obişnuit, celei care distinge adultul de copil, mai ales aceleia care distinge fluturele de chryssalida sa. Pictura a suferit o transformare completă în obiceiurile sale, în alimentele sale, modul său de existenţă şi sentimentele sale"* Unul din marile merite ale cărţii de faţă constă în faptul că verificînd poetica intuiţie a lui Ruskin o readuce în actualitate. Examenul cu un ochi critic al istoriei artei unei ţări este de fapt un semn de întrebare nu numai pentru prezentul respectivei arte ci şi pentru viitorul său.

GRIGORE ARBORE

CUVÎNT ÎNAINTE

Va fi scurt întrucît este vorba numai de a-mi defini intenţia. Doresc ca această carte să poată epsita sşacim a fost scrisă, ca o carte de bună credinţă, măi tur ie a unei lungi şi personale frecventări. Nu va fi vorba de vreo teză. Străinii deţin mai multe despre problemele engleze decît englezii înşişi şi am voit să mă feresc de acest obstacol. Trebuie totuşi să recunoaştem că este greu să nu fii frapat, în toate domeniile, ca străin, de specificitatea engleză şi de a nu fi tentat a-i găsi formule. Poate că cea mai sigură este şi cea mai naivă. Anglia este o insulă. O insulă plasată excentric chiar în raport cu Europa şi care găseşte foarte firesc să uzeze de toată forţa pe care i-o conferă depărtarea pentru a stăvili orice regim excesiv de schimbări, pentru a absorbi, pentru a digera pe invadator. De la Holbein la Lucien Pissarro orice străin „se anglicizează", orice aport străin este integrat. Intră în funcţiune şi asigură această integrare o forţă pe care eşti tentat s-o califici mai mult naturală şi instinctivă decît culturală. De la Hogarth pînă la prerafaeliţi, reacţii de apărare organică împotriva oricărui corp străin jalonează această istorie. Ele sînt poate cu atît mai puternice cu cît acel organism particular este mai firav. Se poate spune că cea mai mare glorie a Angliei nu rezidă în artele plastice, a căror discontinuitate este tot atît de clară pe cît este de limpede continuitatea în literatură, că într-un mod mai general chiar cele mai mari nume ale picturii engleze vin *abia după* iniţiatorii unei mişcări începută în altă parte, fi că poate numai în peisaj Anglia a instruit celelalte popoare: şi fără îndoială, de asemenea, în domeniul unei oarecari violenţe caricaturale.

Am încl.ira atunci, întrucît de multe ori nu puteam atinge absolutul artei supreme, să revenim la acele raporturi solide dintre o artă medie şi o civilizaţie puternică, pentru care ele ar putea deveni un indiciu tot atît de revelator pe cît poate fi literatura. Doresc ca aceasta să corn stituie un interes al lucrării de faţă şi doresc să poată fi mereu recunoscută aici, ca şi în stabilirea structurilor politice, amprenta puternică a claselor succesiv dominante: o mare oligarhie, o burghezie foarte diversă sau elementele cultivate şi „filistinii", care continuă un dialog ce evită înfruntarea mai mult decît în oricare altă parte. Am întrebuinţat cuvîntul „organic". O istorie, mi se pare, nu este o simplă cronologie. Am încercat,

şi acest lucru a fost cel mai dificil şi va fi fără îndoială şi cel mai contestabil, de a stabili grupe. Cu siguranţă, şi aceasta ţine atît de domeniul istoriei gustului cît şi de arheologie: cercetarea cea mai ştiinţifică ar trebui să procedeze strat după strat, de cinci sau de douăzeci şi cinci de centimetri. Să spunem că aceasta este o obligaţie preliminară. Urmează obligaţia complementară a unei expuneri expresive, sugestive; mi s-a părut că ar prezenta un interes pozitiv de a urmări succesiv dezvoltarea unei anume ramuri a artei, a portretului sau a peisajului, în timpul unei perioade ce formează o unitate de viziune (ceea ce nu înseamnă o stagnare în identic), chiar dacă după aceea va trebui să revenim.

Lucrarea n-a intenţionat, de asemenea, să fie un catalog după cum n-a intenţionat să fie nici o cronologie: pentru ca fiecare artist merituos să-şi găsească locul, ar fi fost necesar mult mai mult timp şi mult mai mult spaţiu.

I. EVUL MEDIU $1 RENAŞTEREA TIMPURIE

în legătură cu arta engleză Emerson spunea: „Spiritul englez, prozaic, caută proza în natură". Nu astfel vede însă Nicolaus Pevsner ceea ce numeşte el *anglicitatea artei engleze* pe care o asociază, în privinţa vizualului, cu o stilizare liniară. Mario Praz pare a fi cel puţin de acord cu Pevsner dar pe un ton mult mai critic[l], pentru a marca în pictura engleză sărăcia de sentiment a modela-

l ***Mario Praz. Popolo, arte e linguaggio in Inghilterra, în Cronache letterarie anglosassoni. voi. II pp, 120.***

tului, a spaţiului, a celei de a treia dimensiuni. Cînd Blake denunţă cu furie pastele îngroşate şi înceţftşările lui Reynolds şi Gainsborough, şi mai pe larg pictura întunecată a Veneţiei şi Flandrei, atunci cînd reclamă linia pură, linia continuă, înseamnă oare că regăseşte în toate acestea cu adevărat un prototip sau chiar un arhetip rasial? Chestiunea poate fi pusă; ar trebui însă subliniată numaidecît varietatea extremă a acestei arte mai mult conştientă decît instinctivă şi diversitatea surselor ei,jprecum şi elemente ale naţiunii însăşi, care abia de constituie, mai mult decît Franţa, o rasă specifică. Astfel voi fi adus adesea în situaţia de a contesta teza lui Pevsner, pe care o consider amăgitoare. Aceea a lui Saxl şi Wittcower, care pune în valoare raporturile strînse, din perioadă în perioadă,

între arta engleză şi ceea ce denumim sursele mediteraneene[l], mi se pare cel puţin complementară. în primul rînd şi mult timp limitată la manuscrise miniate, din ceea ce ne-a mai rămas după distrugerile timpului, istoria picturii engleze începe către sfîrşitul vremurilor care la noi s-ar numi merovingiene, adică în secolul al VIII-lea şi anume în Northumberland, sau mai precis în mănăstirile acestei provincii, al cărei avans cultural se datorează în principal influenţei şi penetraţiei călugărilor irlandezi ai lui Iona. Produsul cel mai remarcabil este evangheliarul de la Lindisfarne, el însuşi model pentru şi mai celebra *Carte din Kells*. El vădeşte o eleganţă singulară a liniilor şi grupează, în jurul unei reprezentări umane, realiste şi vii, motivele dominante ale împletiturilor şi ornamentelor înlănţuite, despre care aproape s-ar putea spune că sînt celtice sau saxone, dacă luăm în consideraţie jocul liber al spiralelor şi al curbelor sau natura zoomorfică – animal sau pasăre suprapuse – a acestor înlănţuiri: stil, în orice caz, liniar. Dar se mai observă în această versiune din Northumberland a renaşterii timpurii, care marchează acest ev mediu tîrziu, o influenţă din Italia şi din estul Mediteranei care contribuie poate la extrema delicateţe şi

---

l ***British Art and the Mediterranean.***

armonie a coloritului strălucitoarei miniaturi. Mai mult decît liniar, ceea ce era foarte obişnuit la acea epocă, şi decît decorativ, acest stil este expresiv şi dinamic.

Marea perioadă a miniaturii anglo-saxone este cuprinsă între aproximativ 950 şi 1220. în vreme ce sursele celtice ale artei din Northumberland influenţau şi arta continentală carolingiană, observăm că pe de altă parte şcolile monastice de pe continent şi în special cea din Reims o influenţează pe aceea de la Winchester. Gustul pentru mişcare şi pentru linia expresivă duce în reprezentare la multe torsiuni şi contorsiuni. Draperia pare uşoară, aeriană, stilul viu şi colorat;

primul monument de acest gen este *Benedictiona of St. Ethe'.wold* (963—984), împodobit cu subtile miniaturi şi totuşi eclectic în derivaţia sa carolingiană. K

Paralel se dezvoltă la New Minster] din Winchester un stil în care expresia devine caricatură, pe care îl găsim în *Liber Vitae* din 1031. La sfîr- şitul secolului al XH-lea, la St. Swithin, în acelaşi oraş, este lucrată o biblie de un rafinament fără egal; trebuie însă să ţinem seama de faptul că acelaşi artist a lucrat la *Terenţiu* zis de la biblioteca Bodleiană care prezintă reminiscenţe directe şi frapante – întrucît se manifestă în afara Italiei – din antichitatea clasică, atitudini, gesturi şi măşti ale teatrului ei.

încă din perioada saxonă se manifestă dubla vocaţie a civilizaţiei engleze, se reafirmă prezenţa mediteraneană; frunza de acant reapare în manuscrisul de la Durham încă de la începutul secolului al X-lea iar şcoala de la Canterbury se arată primitoare cu generozitate faţă de influenţele străine.

Secolul al XII-lea dă la iveală bestiare pline de inventivitate, eliberate în ceea ce priveşte îndrăzneala execuţiei de grafism, de sensibilitate şi de farmecul culorilor, prin faptul că sînt pictate animale pe care artiştii nu le-au văzut niciodată: crocodili dragonici sau elefanţi apărîn- du-se cu spatele, trataţi în culori cu totul fanteziste.

Caracteristicele acestei prime arte ar fi deci stilizarea instinctivă, ritmul, vitalitatea, energia dramatică.

Influenţată în manierismele sale de schimburile constante cu şcolile monastice ale continentului, ea evoluează către un naturalism mai accentuat şi către mai puţină mişcare. Dacă înţelegem pictura în sensul cel mai la.rg, ea comportă o operă universal recunoscută: *Tapiseria de la Bayeux*. Glorificînd gestul Cuceritorului[l] să fie ea oare totuşi o operă engleză? „Da" se va spune în Anglia; priviţi stilul şi manierismele, picioruşele, capetele mici, trupurile alungite şi deşălate, sau mai mult încă, iată aceste animale: numai noi, englezii, avem acest simţ al vieţii animalului – ca şi cum *le Roman de Renart* ar fi fost un simplu, dar ce-i drept enorm accident, în realitate nimic nu e probator din toate aceste afirmaţii, iar tapiseria de la Bayeux ar putea să rămînă franceză, dacă n-ar fi absolut dovedit – şi iată-ne în domeniul platelor realităţi – că tehnica de broderie utilizată Ia execuţia lucrării este la acea dată engleză şi nu franceză. Să ne amintim şi de faptul că normanzii rămîneau apropiaţi de afinităţile lor scandinave şi că această broderie o găsim, în aceeaşi epocă, la vikingii din Norvegia.

Un nou aport al pămînturilor clasice – Bizanţul – marchează în secolul al XII-lea schimburile legate de cruciade. După Saxl, el se manifestă prin ideea unei dumnezeiri hieratice, prin utilizarea în manuscrise a cadrului în jurul unei compoziţii pe fond aurit şi înfăţişînd un aranjament concertat de figuri. De la mozaicuri ar veni stilul monumental, care trece în pictura murală. Se observă în secolul al XIII-lea iruperea grotescului care se revarsă din chenare, din frunzişuri şi din iniţiale unde sălăşluia la început. Nu e uşor de spus unde şi cînd începe grotescul, dar se pare că putem afirma că el nu şi-a răspîndit nicăieri fantezia atît de mult şi atît de copios ca în Anglia. Psaltirile, ca aceea de laOrmesby, care se păstrează în Marea Britanie, în timp ce înFranţa şi în Ţările de Jos sînt înlocuite cu cartea orelor, abundă în monştri de tot felul trataţi cu o inspiraţie viguroasă care merge de la fantast la fantastic; incident laic, precursor al picturii de gen, care adaugă un foarte

---

l **Este vorba de William Cuceritorul, conducătorul normanzilor (n.t.).**

important filon de viaţă simplă şi cotidiană.
Evul mediu englez se deschide într-adevăr către viaţa trăită; goticul depăşeşte aranjamentul decorativ – instalarea ingenioasă a subiectului într-un cadru adesea neconfortabil – şi expresia ritmică, în cele două sensuri opuse şi totuşi

corelative, ale realului şi suprarealului. Se înserează mult omenesc; graţiei pînă acum formale a mişcării îi urmează tandreţea unui gest sau a unui surîs. La mijlocul secolului al XIII-lea şcoala de la St. Albans înfloreşte sub direcţia lui Matthew Paris, istoric şi el însuşi artist, şi marchează acest influx de realitate. între timp, pictura murală s-a manifestat îndeajuns pentru a ne îngădui să putem găsi rămăşiţe. Există la catedrala din Winchester (capela Sfîntului Mormînt) o coborîre de pe cruce de un realism dramatic. La Canterbury, în capela Sf. Anselm, *Sf. Paul şi vipera* mărturisesc o uşurinţă prestigioasă în a da formă intensităţii unei mişcări. La Chichester, sub influenţa şcolii de la St. Albans, medalionul Fecioarei cu pruncul ne permite să remarcăm o tandră şi graţioasă înclinare a capului Fecioarei către capul copilului.

în a doua jumătate a secolului al XIV-lea se formează un stil numit „internaţional" în care se topesc tradiţiile şi aporturile diferitelor şcoli. Portretul lui Richard al II-lea din corul mănăstirii de la Westminster este poate de Jacquemart de Hesdin, sau poate de un artist englez. Chestiunea *dipticului Wilton*[1] este încă deschisă şi viu controversată de partea engleză întrucît este vorba de o operă aleasă ce s-ar cere recuperată. Panoul din stînga îl reprezintă pe regele Richard al II-lea în genunchi, împreună cu sfinţii săi patroni, sfîntul Edmond, Eduard Confesorul şi Sfîntul Joan Botezătorul care îl înfăţişează Fecioarei. Sînt figuri frumoase, iar veşmîntu] alb al sfîntului Eduard este de cel mai mare efect faţă cu tonurile sumbre. Panoul din dreapta o reprezintă pe Fecioară înconjurată de unsprezece îngeri, pentru cei unsprezece ani ai regelui, cîţi avea la urcarea pe tron; un ansamblu în tonuri de albastru intens

cu pete de roşu pe aripi şi roz la coroane. Panoul din stînga este o reprezentare puternică, destul de realistă, a personajelor şi s-a remarcat că sfîntul Eduard şi sfîntul Edmond

17 [1] National Gallery

seamănă cu Prinţul Negru şi cu Eduard al III-lea. Panoul din dreapta a părut italianizant; trebuie de altfel să convenim că stilul operei atribuite în mod tradiţional şcolii lui Paris este foarte apropiat de alte tablouri aparţinînd aceleaşi şcoli, de exemplu de o *Bună Vestire* din colecţia Cuvillier din Niort, prin faldurile veşmintelor, construcţia feţelor, a ochilor, şi prin astfel de detalii cum sînt mîinile, care contribuie atît de mult la identificare. Această prelungită ezitare demonstrează pînă la ce punct erau apropiate în acea epocă şcoala franceză şi cea engleză.

La sfîrşitul secolului al XIV-lea, după căsătoria lui Richard al ILlea cu Ana de Boemia, influenţa şcolii germano-cehe din Boemia se face simţită în chip frapant, de pildă printr-o curioasă modalitate, îndeajuns de contrară tradiţiei engleze, de a estompa contururile feţelor.

Tot atunci se produce în pictura engleză şi pătrunderea masivă a profesioniştilor care-i vor distruge destul de repede originalitatea; fiind adesea străini, ei reuşesc treptat să facă apreciată o artă mai sofisticată decît cea insulară. Pictura fusese pînă atunci, alternativ, treaba clericilor şi a slujitorilor celor mari. Elementul burghez, totuşi, s-a introdus şi se poate spune că pictura aristocratică nu-i supravieţuieşte deloc lui Richard al H-lea. În haosul războiului celor două roze se formează o clasă nouă şi solidă, dispusă pe două etaje: sus negustori, manufacturieri, proprietari, iar jos breslele de meşteşugari. Toate acestea nu se prezintă foarte estetic, dar o suită de chipuri nouă, curioasă şi foarte semnificativă apare în vremurile acelea şi îndeosebi în partea de apus a ţării, caracterizată mai ales prin figura lui Crist meşteşugarul, care este şi acel Crist al patimilor, care-şi arată rănile dar care în locul aureolei tradiţionale poartă asupra sa o serie de unelte foarte utile: greblă, fierăstrău, foarfeci şi mistrie.

II. PICTURA SUB TUDORI ŞI STUARŢI

Către sfîrşitul secolului al XV-lea, pictura murală engleză va străluci într-o ultimă scînteiere odată cu picturile monocrome, umbrite cu negru şi puse în valoare cu alb, din incinta capelei de la Eton College. Ele au fost redescoperite în 1847, în parte distruse, fiindcă fuseseră considerate improprii de a fi expuse public într-un lăcaş de cult protestant. Nu pentru că ar fi fost indecente ci pur şi simplu pentru că reprezentau miracolele sfintei Fecioare. Ele continuă moda picturilor în gri din Franţa şi marchează o influenţă flamandă şi burgundă. Pictura engleză nu mai realizase înainte opere atît de realiste şi puternice, figuri atît de bine structurate, atît de monumentale şi expresive în acelaşi timp. începînd de pe la mijlocul secolului arta indigenă nu mai e la modă în ansamblul ei. Spiritul Renaşterii, adoptat de oamenii educaţi, nu-i e favorabil; se preferă importarea artiştilor străini.

Abia cu trei sute de ani mai tîrziu Hogarth va denunţa această mentalitate, practicată şi pe vremea lui.

Sfîrşitul goticului vede manifestîndu-se cu toată forţa sa primară predilecţia îndelungă a acestei naţiuni de oameni robuşti şi mîndri pentru arta cea mai propice în glorificarea individului, care este arta portretului. Operele pe care le putem **19** vedea la National Portrait Gallery, la Tate,

la Ashmolean, sînt adesea anonime dar nu lipsite de forţă şi frumuseţe. Este citat adesea portretul *Lady-ei Margaret Beaufort*, mama lui Henric al VIII-lea, hieratică, austeră şi sumbră, de o frapantă energie spirituală.

Secolul al XVI-lea este dominat în prima lui jumătate de o prezenţă străină, aceea a lui Holbein, care vine în Anglia pentru prima oară în 1526 şi care va muri la Londra în 1543. Dar cu toate că istoricii de artă englezi pun stăpînire cu totul pe această puternică personalitate pentru a ocupa astfel un spaţiu gol, oricare ar fi fost influenţa lui e greu de văzut în el un artist englez.

Nu tot astfel stau lucrurile cînd e vorba de Hans Eworth, necunoscut înainte de a veni în Anglia, adică pe la 1543. El aduce o tematică nouă în arta engleză, proprie unei reînvieri a artei religioase. Genul său favorit de pictură este portre- tul-alegorie, ca de exemplu Henric al VIII-lea înconjurat de o parte de Mary şi Filip al Spaniei însoţit de zeul Marte, iar de alta de Elisabeta, cu pacea şi abundenţa. Apoi (1569) realizează Elisabeta şi cele trei zeiţe: lipseşte Paris. Elisabeta n-are nevoie de nimeni pentru a lua în stăpînire globul imperiului şi a-l păstra. Junona, înciudată, bate în retragere cu atîta repeziciune încît îşi pierde o sandală, în vreme ce întruparea zeiţei Venus revelează pînă la ce punct artistul, derutat de-a binelea, e incapabil să-i stilizeze nuditatea (Hampton Court). în acelaşi spirit Hans Eworth pictase cu un curios amestec de ingeniozitate şi stîngăcie – sîntem departe de pictura italiană – un *Sir John Lut- trell* scăpat gol dintr-o furtună care-i sfărîmă corabia, proiectînd afară din mare un bust enorm total lipsit de graţie, cu braţul drept ridicat spre un nor ivit în formă de capsulă în care sînt instalate diverse zeităţi dintre care pacea stă în prim plan. Faţa răsturnată, ţinînd înainte barba-i stufoasă, conferă tabloului un accent de originalitate. (Luttrell Collection, la Dunster Castle). Regăsim această puternică expresie a individualităţii şi în portretul *Căpiţa-* **20**
nului Thomas Wyndham precum şi în acela din

palatul de la Holyrood al unei *Doamne necunoscute,* în timp ce în alte lucrări el pare jenat de exigenţe sociale şi mondene.
Pictorul se abandonează genului straniu al modei contemporane, ca în portretul *Prinţesei Maria* (la Fitzwilliam Museum din Cambridge) în care izbucnesc roşuri lîngă negru la mînecile şi la juponul extravagantului costum.
Timp de şapte secole, mai mult decît cea din restul occidentului, pictura engleză a fost o pictură de factură religioasă. Acesta este cadrul în care s-a dezvoltat fantezia şi spiritul laic în evocarea cotidianului. Abia sub Henric al VIII-lea se produce ruptura decisivă; de pe
0 zi pe alta pictura religioasă e îndepărtată şi denunţată iar artiştii pornesc în căutarea de subiecte şi protectori laici. Să nu uităm că în această ţară arta era ţinută într-o mediocră stimă, iar artistul considerat un meşteşugar, ceva mai demn de stimă decît ceilalţi. Un gentilom poate, în cele din urmă, prin forţa împrejurărilor, să picteze fără să se degradeze. Altminteri artistul ar pătrunde în societatea autoritară a marilor demnitari şi a oamenilor de prestigiu din jurul figurii centrale care era monarhul. Spiritul veşnic pozitiv şi cu atît mai individualist din Anglia, spre deosebire de continent, unde formele politice şi sociale analoge ajung la o mare valorificare a concepţiei generale despre lume, fie religioasă, mitologică sau laică, face ca pictura engleză să se consacre în chip de-a dreptul deconcertant portretului de prestigiu. Sub Eli- sabeta ia. naştere un gen de artă faraonică în jurul chipului regal, din ce în ce mai mumifiat în costumul extraordinar de formalizat, cu rozete şi sclipiri. Arta concepută astfel este mai puţin un scop, cît un mijloc; există chiar un oficiu specializat în miniaturi, în vederea diverselor comemorări[l]. Provenind d într-o îndepărtată sursă a artei miniaturale, ea începe de fapt cu Holbein, dar cel mai celebru practician – acesta e cuvîn- tul – se află în persoana lui Nicholas

---

l **Comemorarea se face de obicei postum: portretul mortului joacă acelaşi rol ca fotografiile care se văd pe mormintele italiene.**

Hilliard (1547—1619). E vorba de un portret în acuarelă sau în guaşă pe fond velin, care comportă aplicaţii cu foi de aur. Fondul este aproape întotdeauna de un albastru specific englezesc, foarte pur. Culorile cele mai frecvente sînt roşul-rubin, verdele-smaragd, galben-franc, negrul şi roşul în contrast. Isaac Oliver, celălalt miniaturist celebru al epocii, manipulează culori mai nuanţate, mai puţin pure, mai sumbre, mai ostenite. Miniatura e un *keepsake.* Este un gaj de dragoste, sentimental şi preţios. Nici una nu este mai caracteristică ca aceea a frumosului tînăr care mîngîie un medalion, el însuşi gaj al dragostei şi a cărui cămaşă e înconjurată de flăcări, bineînţeles cele care i-au cuprins inima[I].

De la 1570 pînă la 1600 portretistul care iese cel mai mult în evidenţă e fără îndoială George Gower, gentilom devenit profesionist. Putem vedea tablouri ale lui la Tate Gallery, ca portretele lui *Sir Thomas Kytson* şi *Lady Kytson*, decorative, liniare, puţin modelate. Cînd după unsprezece ani Elisabeta începe să fie pictată, pe la 1585[II] acest"lucru se operează într-un stil care subliniază aspectele simbolice. Ce lipseşte ca particularitate în reprezentarea subiectului se compensează prin bogăţia minuţioasă a obiectelor care-l înconjoară: scaune, mese, covoare, perdele, tapiserie. Din vechiul fond neutru apare treptat un spaţiu real. Poza subiectului, mai mult sau mai puţin plasată în prim plan după pictori şi tradiţii, rămîne multă vreme destul de rigidă şi destul de stîngace, aflată în poziţie de trei sferturi, cel mai adesea, picior peste picior, cu braţele atîrnînd. Abia sub Iacob I, către 1615, îi vine pictorului ideea portretului intim, subiectul neluînd nici un fel de poză decît prin imitaţie şi în cadrul vieţii sale cotidiene.

Cred că pictorul cel mai atrăgător, cel mai picant al epocii, e un amator, Sir Nathaniel Bacon (1585 – 1627), deşi este autorul unei singure compoziţii, *The*

I **Hilliard ne informează el însuşi că încearcă să descopere „acea gratie care face să apară sentimentele pe chip", „viclenele surîsuri", „privirile lunecoase care trec repede ca un fulger".**

II **Elisabeta, *Portretul cu hermină*; hermina pictată pe mînecă este simbolul virginităţii.**

Cookmaid (Fata de la bucătărie). Nu există aci, în mod cert, nici o relaţie subtilă ca la Vermeer sau Chardin, între „subiect" şi fond. Totuşi, cît de stranie impresie radiază această prezenţă, ce singulară şi atrăgătoare figură, considerată şi redată în ea însăşi, în afara oricărei valori sociale. Aşezată, cu privirea dusă, cu rochia foarte decoltată – e cald la bucătărie – în extrema stingă a tabloului, printre cele cîteva orătănii vii şi moarte adunate la un loc, se află şi o lebădă cu gîtul îndoit, totul lipsit de orice alegorism căutat, dar prezentînd totuşi un vag simbolism sexual, pe care îl resimţim fără a-l descifra întru totul. Coloritul viu completează această fericită compoziţie în care spaţiul vid din centru pare chiar cîmpul vizual. Pentru a picta astfel trebuia poate, să fii gentilom (castelul Gorhambury).

Lucrurile nu vor continua astfel prea departe. Venirea lui Carol I în 1625 aduce la tron un rege amator de artă şi mare colecţionar. El va da un nou impuls picturii. în 1628 cumpără de la familia Gonzaga din Mantua o colecţie de optzeci şi opt de tablouri, dintre care multe de prim ordin: *Venus*, *Jupiter* şi *Antiope* de Tiţian; o *Judith* de Mantegna; şi diverşi Tintoretto. Gentilomii de la curtea sa, contele de Arundel, Endymion Porter şi John Evelyn îi vor urma exemplul. Venind în Anglia[1],Rubens e fascinat de operele pe care le descoperă aici în colecţiile de artă la modă. Prima perioadă a capitalismului include constituirea unui considerabil capital de tablouri. Din păcate nu se importă numai opere care ar putea stimula

0 creaţie naţională reînnoită, ci şi creatorii înşişi: pictura engleză, de la 1550 la 1720, va fi în cea mai mare parte în mîinile străinilor.

Mark Gheeraerts cel tînăr e singurul ce pare a fi realizat, pe deasupra unor trupuri care rămîn de lemn, chipuri fine de ceară şi îmbrăcăminte pompos împodobită cu bijuterii; un exemplu se vede în portretul *Elisabetei*, la Woburn. Daniel Mytens (1590—1642), olandez de origine, pictor al lui Iacob I, apoi al lui Carol I, pare mai interesant şi mai complex. Venind în Anglia către anul 1615, îl vedem apoi revenind la Ţările de Jos. El este în primul rînd un

[1] **Unde pictează celebrul plafon de la Whiteliall.**

olandez realist, se ocupă îndeaproape de detaliile omului, de costum, de obiecte, urmărind să le redea cît mai minuţios şi mai precis. El ajunge pînă la punctul de a descoperi supleţea, mişcarea, graţia, într-un cuvînt, viaţa. Cultivă în acelaşi timp simbolismul cadrului; draperii, coloane etc. Mytens posedă sensul organizării formale şi este un colorist sensibil ale cărui tonuri de gri şi albastru-argintiu sînt adesea elogiate; dar utilizarea unui roşu aprins contrastează cu farmecul ansamblului. în sinceritatea sa Mytens nu ştie să-şi flateze regalele modele. Astfel, în 1634 pleacă din nou la Amsterdam, lăsînd locul lui Van Dyck (1599—1641)[l]. Puţine sînt istoriiile picturii engleze care să nu-l anexeze pe acesta din urmă, însă la un mod destul de puţin convingător. Dacă noi îl putem trata pe Van Gogh ca pictor francez, este pentru că el însuşi se înserează într-o mişcare, aceea a picturii franceze din vremea lui, pe care însă el personal nu o ghidează de nici o manieră, cu toată originalitatea sa. Lucrurile stau exact invers în ceea ce**-l** priveşte pe Van Dyck: pentru că pictura engleză era aproape inexistentă, peisajul său este atît de remarcabil, de decisiv, iar influenţa sa atît de durabilă. El este – dacă înţelegem cîtă greutate au valorile materiale în Anglia – pictorul cel mai cotat şi cel mai bogat. Ca atare, el este fără îndoială respectat: este artistul pentru care însuşi regele binevoieşte să se deranjeze. Fondează primul club al artiştilor. în 1641, anul morţii sale, devine Sir Anthony. Inventează tipul personajului important – nici nu pictează alte soiuri de personaje – căruia îi conferă un „nu ştiu ce[u], cum se zice, o fineţe a trăsăturilor, o distincţie puţin teatrală a costumului, şi de la care vom mai resimţi un vag şi ultim ecou un secol şi jumătate mai tîrziu, în arta lui Lawrence. Este latura mondenă a operei acestui pictor, după cum mărturiseşte Sofia de Bavaria: „Minunatele portrete ale lui Van Dyck mi-au dat o noţiune atît de înaltă despre frumuseţea tuturor doamnelor engleze încît am fost surprinsă văzînd că regina, care avea

---

l **La Tate Gallery se află, *James, marchiz de Hamil- ton*, un portret reuşit, sincer şi expresiv, care îi aparţine.**

un chip atît de frumos în pictură, era o femeie mică, cocoţată pe scaunul ei înalt, cu braţele lungi uscate şi dinţi ca nişte cîrlige care-i ieşeau din gură". Recurge la cel mai aparent simbolism pentru a-şi dezvălui valorile mergînd pînă acolo încît prezintă eroi de legendă ca Renaud şi Armida ca pe nişte fericiţi muritori. Rămîn însă realele calităţi ale pictorului, delicatele variaţiuni de tuşă, efectele care valorifică acel colorit liric, atît de uşor, griurile şi albastru- rile catifelate ca în *George* şi *Francis Villiers* san *Copiii Balbi*, care ne conduc direct către *Blue Boy* a lui Gainsborough, categoric cea mai frumoasă pictură inspirată din Van Dyck. Puternica influenţă a lui Van Dyck asupra picturii portretistice engleze ne obligă să vorbim de el în pragul acestei şcoli despre care un reprezentant de la începutul secolului următor, Jonathan Richardson, va spune: „Un portret bun ne face să avem o opinie bună despre frumuseţe, despre bunul simţ, despre educaţia şi alte calităţi pozitive ale unui personaj pe care nu-l vom putea vedea fără a putea spune de fapt la ce punct încetează asemănarea".

Iată totuşi un pictor englez, William Dobson (1610—1646), despre care memorialistul John Au- brey a spus că este „cel mai bun pictor pe care l-a dat vreodată Anglia". O legendă spune cum că ar fi fost descoperit de Van Dyck, care l-ar fi prezentat regelui, iar acesta îl protejează, de unde o scurtă izbucnire de reuşită şi de exuberanţă. Oricum, el rămîne fidel cauzei regale în declinul ei: a fost pictorul zilelor grele şi ale luptelor, cunoaşte sărăcia şi închisoarea datornicilor şi moare în plină tinereţe. Vigoarea, virilitatea, distincţia şi fermitatea spiritului, care se observă în înţelegerea subiectului, pictura în tuşeuri vii, ni-l impun de la prima privire. Coloritul în general discret, cu armonii în gri şi ivoriu, găseşte uneori o notă mai intensă ca de pildă în portretul lui *Sir Richard Fanschawe*, în care dominanta negru şi alb a omului cu cîinele pune în valoare un albastru superb. Portretul său cel mai cunoscut este fără îndoială cel al lui *Endymion Porter* de la Tate Gallery, înconjurînd personalitatea pictată după tradiţia italiană cu simbolismul potrivit exprimării demnităţii. E vorba

aici de un om de acţiune – mai precis de un vînător – de unde această fizionomie viguroasă, în maniera lui Frans Hals, cu toate atributele vînătorului: puşcaşi, ogarul adulmecînd iepurele mort, pe care îl ţine pajul, în acelaşi timp el este un om cult care se sprijină cu braţul pe un basorelief, antic după aparenţă, dominat de un bust încununat cu lauri, totul semnificînd o mare dragoste pentru arte.[1] La National Gallery din Edinburg portretul *Prinţului Carol*, adolescent sub arme, nu este decît motivul central al unei duble evocări a războiului: acesta fumegă şi frămîntă în vîrtejuri ultimul plan şi invadează primul plan prin trofeele îngrămădite în stînga din care apare o mască ce se strîmbă, poate cea a războiului civil. Un alt tablou, în care simbolismul – lucru destul de rar – joacă un rol dramatic, ni-l reprezintă pe prinţul Rupert şi pe colonelul Murray împreună cu colonelul Russell, pe care vin să-l convingă să nu abandoneze cauza regalistă. Acesta, în timp ce ceilalţi doi beau pentru alianţă, înmoaie cocarda regală în propriul pahar. Poate niciodată pictura engleză n-a avut o viziune a istoriei atît de apropiată şi de exaltantă.

III. COMMONWEALTH ŞI RESTAURAŢIE

Cine n-a văzut vreo frumoasă ducesă decoltată de Peter Lely? În amintirea publică el este pictorul graţiilor. Totuşi, e o personalitate mai complexă. Sosind, în 1642 în Anglia din Ilaga unde s-ar putea să se fi născut în Casa Crinului (de unde numele Lely?),

---

[1] **Acest portret va fi comparat cu acela al *Contelui de Denbigh* de Van Dyck, care se prea poate să-l fi inspirat.**

Pieter Van der Faes (1618— 1680)se înserează în golul lăsat prin moartea lui Van Dyck, a cărui manieră o continuă vulgari- zînd-o şi adăugîndu-i în acelaşi timp farmecul evident al culorilor împrumutate la Veneţia. Se distinge în cariera-i engleză o primă perioadă, în care portretele urmează după cîteva tablouri istorice şi care portrete vădesc destulă sinceritate şi forţă de pătrundere a caracterului pentru ca Lovelace să poată spune: „Nimeni altul în afară de Lely n-a pictat vreodată un suflet". Pictează pe Carol I împreună cu copiii lui, dar îl vom regăsi în curînd alături de Cromwell care-i dă instrucţiuni savuroase în privinţa portretului său: „Doresc să uzaţi de toată abilitatea domniei voastre pentru a-mi picta portretul aşa cum sînt cu adevărat, fără a mă flata cîtuşi de puţin; observaţi toate asperităţile, toate coşurile, toţi negii, tot ce vedeţi la mine; altfel nu vă plătesc nici un gologan".

în 1656, poposeşte în Olanda şi descoperă, după exemplul lui Hals, creşterea bunăstării şi nivelului de viaţă. Odată cu reîntoarcerea în Anglia, atinge cea mai solidă treaptă a măiestriei sale. Posedă simţul, superficial dar fără îndoială pe cît de infinit pe atît de delicat, al ţesăturilor, mătăsu- lor, satinului, catifelei, a supleţei pe care trebuie s-o redea, a reflexelor pe care trebuie să le realizeze. Coloritul lui Lely, albastru, cafeniu şi roşu, tonuri arămii şi unde argintii primite de la Van Dyck, împreună cu lirismul şi delicateţea sa, vor constitui moştenirea ce-i va rămîne lui Gains- borough. Lely are gustul mişcării vii, al gestului în curs de desfăşurare. Încă din 1654 el dă odată cu *Lecţia de muzică* un tablou de gen de un farmec căruia nu-i lipseşte decît faptul că este mai puţin convenţional, mai puţin obişnuit decît Terborchdin şcoala olandeză. În curînd şi treptat, gesturile mîinilor vor fi catalogate, totul va deveni stereotip, un simplu nimic mecanic. Este efectul Restauraţiei asupra lui Lely. în aparenţă ea favorizează artele mai mult decît Commonwealth-ul; în realitate încurajează negoţul şi Lely devine un negustor. Gustul pe care**-l** avea pentru un realism

serios îi va rămîne acolo unde clientul nu va fi împotrivă. Se află în palatul de la Greenwich o serie de portrete de amirali puternici şi de factură solidă. Reynolds poseda cîteva dintre ele, din care s-a putut inspira în parte. Dar în 1661 Lely devenise pictorul curţii, vînzîndu-şi atît de bine tablourile încît va ajunge în curînd să poată credita tezaurul public. Pictorul puritanilor primeşte vizita lui Carol al Il-lea, cînd o pictează pe Nell Gwynn, goală, împreună cu bastardul regal. Schimbînd sursa de inspiraţie, o pictează pe Barbara Villiers cu un alt bastard, în *Fecioara cu copilul*.

După portretele regale sau similare, trebuie să lucreze el însuşi, ori asistenţii şi elevii săi, replici destinate diverselor cadouri. Pentru clientul mediu, aşa cum aflăm din gazetele timpului, ajunge la o formulă vecină cu portretul la minut. Devine mai ales pictorul femeilor, „un lot de tinere creaturi extrem de proaste şi insipide", cum spune un contemporan. Sînt aşa-numi- tele Windsor Beauties, toate fetele de măritat ale

aristocraţiei. Un chip total inexpresiv devine partea cea mai inertă a tabloului, marcată prin unele manierisme, un fel de machiaj al pleoapelor menit a face să iasă în evidenţă conturul ochilor. Stofele par vii, iar deasupra lor, mai mult decît deasupra corpului, se înalţă gîturile şi feţele... Bunul, aproape marele pictor se revelează totuşi adesea în continuare şi farmecul lui continuă să amuze. Cele *Două doamne din familia Lake*, una in bleu, ţinînd o lăută, cealaltă în castaniu-au- riu (Tate Gallery), alcătuiesc un minunat acord. *Ducesa de Cleveland* va apare cu multă graţie, visătoare iar *Regina Maria d'Este* cu toată delicata ei nobleţe. Cînd, în 1658, pictează *Artistul şi familia sa*, nemailucrînd la comandă, dezvăluie tot ce ştie şi tot ceea ce poate. Marele tablou grupează cu uşurinţă şapte persoane într-o com- poziţie barocă în dublu triunghi, foarte echilibrată în jurul masivităţii unui enorm contrabas. Prezintă în toată graţia ei femeia al cărui spate gol apare sidefiu din faldurile unei draperii de un albastru

încîntător şi fetele cu rochii uşoare, vaporoase, argintii. Totul este de un farmec subtil, muzical. Pe lîngă toate acestea trebuie consemnată irealitatea cadrului, fondul atelierului care se deschide către o natură foarte vagă, în brun-roşiatic, desfăşurată la dreapta, cu un colţ de cer la stînga, cu un frunziş neutru între ele. Cu atributele sale contestabile, acest artist este încă un superb artizan care îşi prepară cu ştiinţă culorile şi ştie să se folosească de ele. Ele sînt nealterate şi aderenţa lor la pînză nu prezintă nici umflături, nici cracheluri.

Trebuie oare să eliminăm sau nu, dintr-o istorie care se vrea strict legată de o cultură, artişti interesanţi dar străini ca Iacob Huysmans (născut în 1633)[1]? Dacă lăsăm la o parte orice vi-

[1] Să-i acordăm citeva cuvinte: format la Anvers, el este adus de Garol al II-lea odată cu Restauraţia şi pictează familia regală, pe ducele de Monmouth, Isaac Walton. Este un manierist şi un manierat în acelaşi timp. Conferă femeilor talie de viespe şi degete lungi şi subţiri, deghizează fetiţele în Minerve sau în păstoriţe 29 cu toiege. Are un colorit'pitoresc.

goare imaginativă sau strălucire care îi caracterizează, orice îndrăzneală în prezentarea realului care lipseşte adesea artiştilor englezi, dacă trecem cu vederea „munca" lor în Anglia, cu condiţia ca ea să nu reprezinte o adevărată carieră, ca in cazul lui Lely, ne rămîne să-l aşezăm totuşi printre contemporani pe Michael Wright. Născut, pare-se, în 1617, îl găsim în Italia treizeci de ani mai tîrziu ca membru al Academiei Sf. Luca, cu Poussin şi Velâzquez. Este un om cultivat, pasionat pentru antichităţi, colecţionar, care revine în Anglia în 1656. Este foarte influenţat de barocul italian dar şi de exemplul lui Dobson de la care preia cerurile furtunoase şi simbolismul emblematic al figurii. Ca şi Dobson şi Lely, se pricepe să-i confere un aer dramatic. Un exemplu e şeful iacobiţilor irlandezi *Sir Neil O'Neil*, sălbatic şi împopoţonat, cu piciorul înfipt mîndru între scut şi cuirasă. Acesta este seniorul din Highlands, viguros cadenţat în costumul şi echipamentul său.

Este important să consemnăm nu numai apariţia din cînd în cînd a cîte unui pictor cu adevărat englez, dar

de asemenea şi mai mult încă, apariţia unei autentice picturi engleze. Există ceva mai realist dar şi în chip singular imaginativ în pictura lui Francis Barlow, a cărui dată de naştere e necunoscută dar care a murit bătrîn în 1704. John Evelyn îl califica drept „faimos pictor de păsări şi animale". Cel mai celebru şi mai fascinant fără îndoială este tabloul care reprezintă *O bufniţă înfruntată de păsărele*, care au o perfecţiune minuţioasă, de naturalist, în reprezentarea fiecărei specii, în îngrămădirea lor bizar ameninţătoare din jurul păsării de noapte greoaie şi somnolentă; el realizează ceva ce alături de ruinele sumbre care închid peisajul, dau efectul unui vis.

Dar mai ales după acest excentric interesant, vom regăsi în curentul central un alt pictor englez important: John Riley (1646—1691), un realist burghez tipic englez, „unul dintre cei mai

> buni pictori indigeni care s-a dezvoltat in Anglia" spune cunoscătorul Horace Walpole. La National Gallery se află un portret al său care o reprezintă pe *Martha Sowerby* şi în care frumuseţea adevărului capătă un sens deplin, cu o extremă grijă, împlinită în chip fericit, pentru găsirea şi redarea expresiei. Toate acestea nu sînt pe gustul lui Carol al Il-lea care ar fi spus în timp ce privea portretul pe care i-l făcuse Riley: „Dacă e asemănător, atunci sînt tare urît". Fără îndoială că nu astfel trebuiesc prezentate portretele regale. Una dintre cele mai bune opere şi de altfel una dintre cele mai cunoscute ale lui Riley este *Ajutorul de bucătar de la Christ- church*, aflată în biblioteca colegiului de la Oxford, personaj îndesat şi viguros a cărui dublură este, la Windsor, portretul lui *Bridget Holmes*, bătrina servitoare cu braţe energice, înarmată cu o mătură. Printre cele o sută de portrete din această perioadă, obositoare prin formalism, cele de mai sus surprind prin prezenţa lor vie, prin realitatea lor, care înseamnă altceva decît realism. Şi mai mult, printr-o demnitate cu totul nouă, de-a dreptul excepţională conferită muncii celei mai umile şi figurii muncitorului, fie că este vorba de gravitatea răbdătoare şi blîndă a bărbatului, sau de masca

austeră a cameristei nonagenare a lui Iacob al II-lea pe care o agasează – există aici un aer de comedie hogar- thiană – un paj poznaş. Riley l-a avut ca elev pe Jonathan Richardson (1665—1745), autor al unei *Theory of Painting* şi care îl instruieşte pe Hudson, iar acesta îl iniţiază pe Reynolds.

Cu toată comercialitatea şi vulgaritatea frecventă a protagonistului ei, a existat o perioadă a lui Lely în pictura engleză. Va mai fi apoi în chip asemănător o perioadă a lui Kneller. Acesta venea de la Ltibeck unde s-a născut în 1646. Trece prin Italia unde se află în 1672. În 1675 este la Londra unde îl putem urmări din 1683. Lely, ca şi Van Dyck de altminteri, n-a fost făcut cavaler 31 decît în anul morţii sale. IJneller primeşte această distincţie în 1692. Este făcut baronet în 1715 şi moare în 1723. în 1720 era destul de bogat ca să piardă douăzeci de mii de livre în crahul „mărilor Sudului". Reynolds, care constata fără îndoială ce-ar fi putut pierde el însuşi, îl judecă sever, dar cam sumar: „în mîinile sale pictura a devenit un comerţ". Voia să execute ori- cîte tablouri s-ar fi putut „în timpul cel mai scurt" şi pentru a facilita acest proces, el îi instruieşte pe fiecare dintre asistenţii săi în cîte un domeniu special: perucă, draperie, dantelă, arhitectură, peisaj.

De atunci pictorul este numai pictor de chipuri. Walpole spunea pe de o parte: „Pentru un tablou sortit renumelui, sacrifica douăzeci cîş- tigului".

Aşa este. Are şi el mondenele lui frumoase, de la Hampton Court, ca *Louise de Kerouailles*, ducesă de Portsmouth (1684). Doreşte şi el ca pictura să-i fie seducătoare şi uzează în acest scop de reflexele argintii pe care şi Lely le moştenise de la Van Dyck. Dar coloritul său e mai sonor decît al Ini Lely. Temperamentul lui robust comportă însă un viguros simţ al realităţii umane, care se manifestă atunci cînd nu-l plictiseşte clientul (cum se întîmplă adesea) sau cînd nu-l zoreşte graba comercială. Femeile pictate de el sînt ţepene şi fade, e drept – chiar ducesa de Marlborough şi Lady Hardinge jucînd cărţi par

încremenite în poza lor pentru eternitate; sîntem departe de graţiile voluptoase ale lui Lely. Bărbaţii îl interesează însă, în special în oglindirea vieţii dacă nu a caracterului lor. Are şi el amiralii săi la Greenwich, ceva mai opaci poate decît ai lui Lely, dar foarte pregnanţi. Kneller este în special omul Kit- cat-Clubului, acel club de whigs care se adunau la taverna lui Christofer Katt, de unde şi numele ce-l poartă. în 1702, editorul Iacob Tonson are ideea să-i comande lui Kneller o serie de patruzeci şi patru de portrete ale membrilor. E un preţios document asupra aristocraţiei active şi q inteligenţei creatoare a timpului, gînditori,

artişti, scriitori, oameni politici. însuşi Ton- son, unul din cei mai plini de viaţă, este pictat într-o inspiraţie care-l prefigurează pe Hogarth. Formatul asupra căruia se opreşte, 90 **x** 70, s-a identificat cu însuşi succesul acestei serii ce a fost pentru totdeauna botezată Kitcat; corespunde bustului. între aceşti kitcat şi restul producţiei sale, Kneller ne-a mai lăsat o inegală serie de documente grafice asupra vieţii intelectuale din epoca lui. Wren arhitectul, Dryden, Wycherley, Vanbrugh, Congreve, Gay, Prior, Addison, Steele, Pope, Swift, Marlborough, sînt surprinşi cu toţii, bine văzuţi şi onest redaţi. Dacă s-ar fi aşezat în faţa subiectului consacrîn- du-şi timpul unei meditaţii serioase, Kneller ar fi realizat mai mult. Martor e portretul lui Mi- chael Alphonsus Shen Fu-tsung, neofitul chinez despre care el însuşi ar fi mărturisit că este capodopera sa, ceea ce demonstrează că ştia foarte bine ce face şi ce nu e în stare să facă. Nu se vede aici nici o tresărire, nici o clipire din ochi, nici o urmă de facilitate. Instalarea personajului plin de gravitate într-un spaţiu sumbru, din care iese la iveală şi pare că vine înaintea noastră, are accidental ceva rembrandtesc.

Două generaţii după Restauraţia din 1660, fără a se observa vreo diferenţă prin revoluţia dinastică din 1688, nu fac decît să demonstreze, poate în urma contactelor cu barocul continental, puternica contagiune a unei viziuni fondată pe aparenţe, pe

prestigiul vizibil şi tangibil al clasei dominante. Monarhia, chiar înainte de 1688, nu este aici ceea ce este în alte părţi, iar elegantul palat proiectat pentru ea la Greenwich va deveni un dom al invalizilor pentru marina engleză. Dar neîntrecuta oligarhie care deţine încă puterea şi bogăţia şi care reflectă mult mai mult decît însuşi regele imaginea Angliei, construieşte, reconstruieşte şi renovează adevărate palate în care vor fi adăpostite cele mai bogate colecţii particulare din lume. Aceasta însă nu e totul. Dacă fiecare în parte este mai mult sau **33** mai puţin obsedat de noua glorie a arhitecturii, conştiinţa începe să descopere şi posibilităţile pe care ea le oferă decoraţiei. Prin opoziţie cu pictura de şevalet, cu plicticoasele şiruri de portrete ale strămoşilor care împodobesc lungi galerii (ca aceea a familiei Surface din *Şcoala calomniei),* se elaborează concepţia de tip italian a ideii unui ansamblu organic în care pictura pereţilor şi a plafoanelor este cu totul necesară. Nu mai rămîne decît să vină artiştii, care oricum nu puteau fi găsiţi în Anglia. Aşa este Antonio Verrio născut la Lecce în 1639 şi mort la Ham- pton Court în 1707. El pictează plafoanele de la Windsor pentru Carol al Il-lea iar la Hampton Court decorează scara cea mare, cu zei şi zeiţe din Olimp. Efectul e destul de vulgar dar Verrio a rămas unul dintre pictorii cei mai bine plătiţi ai timpului.

Louis Laguerre s-a născut la Paris în 1663, suferă influenţa lui Lebrun şi trece în Anglia în 1683. Va muri în 1721. Munca lui se distribuie larg la Chatsworth, la Burghley, la Marlborough House, unde pictează bătăliile lui Marlborough şi la castelul de la Blenheim. Acesta o un bun pictor, riguros şi plin de inventivitate. Printre alţi artişti, esenţialmente decoratori care au mai lucrat în Anglia în această perioadă, trebuie cel puţin să-l numim pe Gian- bruno Pellegrini (1675—1741) care a venit în 1708 împreună cu ducele de Manchester al cărui castel (Kimbolton) şi mai ales scara, îl decorează cu o fantezie pre-tiepolescă. Un joc vesel de figuri foarte vii – un maur plin de pene care suflă din trompetă – cu reliefări ascuţite şi amuzante efecte iluzorii.

Pellegrini părăseşte Anglia in 1713; Marco şi Sebastiano Ricci se află aici între 1709 şi 1716. Lucrează la Chelsea Hospital şi la Burlington House. Uşurinţa extremă şi graţia figurilor, înlănţuirea lor într-un spaţiu echilibrat şi modulat ca versul sau muzica, într-o compoziţie barocă, toate vădesc un caracter foarte străin în Anglia, anume siguranţa unei lungi tradiţii.

Dar iată că se manifestă şi un englez, Sir James Thornhill, născut lîngă Weymouth în 1676 şi mort în 1734, care profitînd se pare de lecţiile lui Laguerre utilizează racursiul. E un om de mare talent, ambiţios pe ambele planuri: şi al artei şi al vieţii, primul între atîţia decoratori străini care face să vibreze coarda patriotică. Devine un om important şi fără voia lui socrul unui artist mult mai important, William Hogarth. Se reţin dintre operele lui, la catedrala Sf. Paul, opt scene ale vieţii sfîntului Paul, pictate în gri şi mai ales plafonul marii galerii de la Greenwich. E cu siguranţă în această privinţă opera cea mai monumentală din ţară. Debarcarea lui William al III-lea şi a lui George I, teme depărtate de viaţa cotidiană, sînt pretexte ale unor desfăşurări mitologice mai puţin ordonate, care nu se văd la Mantua sau la Luxemburg, dar vii, dense şi pentru a spune totul, aşa cum se cere în Anglia, energice şi foarte expresive. Această apropiere de baroc este ca o victorie asupra inamicului pe care Hogarth va căuta s-o egaleze pe parcursul întregii sale vieţi. Vom vedea în ce măsură o va fi făcut-o cu succes.

Să ne oprim în pragul secolului al XVIII-lea. Cu toate cele trei zguduiri suferite, Anglia e bogată, plină de curiozitate; vădeşte gust pentru tot ce e lux, iar bogăţiile artistice erau pe atunci la mare preţ: se continuă tradiţia stabilită de Carol I. Ca şi odinioară contele Arundel, Charles Talbot duce de Shrewsbury petrece mulţi ani în Italia în căutare de tablouri şi statui pe care le expediază în Anglia. Toate acestea fac parte din caracteristicile noţiunii pe care am numi-o azi *status symbol*. Acest status symbol al celor mari de atunci vădea foarte multă exigenţă.

IV. EPOCA LUI HOGARTH

Cine ar fi putut prezice, în jurul anului 1715, care va fi viitorul apropiat al picturii engleze şi ce ar fi putut oare spune bazîndu-se pe dubla aparenţă a puterii şi a talentului? Ar fi trebuit să-i fie prezent în minte fenomenul complex pe care tocmai l-am descris şi să gîndească asupra faptului că graţie lui Sir James, Anglia va pătrunde în domeniul epicului. Clasificarea genurilor era, în sfîrşit, completată, ierarhia ei în sfîrşit realizată. Sus, pictura eroică; mai jos portretul; şi mai jos, pentru a-l distra pe burghez, „cetăţeanul", vulgarităţile picturii de gen şi micile scene de familie de tip flamand; peisajul era ceva mai sus, dar nu mult prea sus, iar natura moartă jos de tot şi abia mărturisită. Cam în această ordine ar fi putut cineva să prevadă continuarea şi desfăşurarea acestei arte. Şi totul numai cu condiţia ca vreo ştiinţă pre-marxistă să nu-i permită a observa că clasa în ascensiune, dacă nu chiar conducătoare, era o burghezie foarte încrezătoare în ea însăşi şi în valorile ei. Ea îl saluta deja pe Addison iar de aici înainte romancierii vor scrie anume pentru ea, iar pictorii ei nu vor mai fi nici un Laguerre, nici un Verrio, nici un Thornhill, ci William Hogarth.

S-a născut la Londra în 10 noiembrie 1697. Era fiul unui biet învăţător venit din Westmoreland

să-şi caute un noroc pe care nu l-a găsit niciodată. Combativitatea agresivă pe care avea s-o arate fiul nu era lipsită de un solid fundament plin de

amintiri amare.

A fost primit de mic copil la un pictor din vecinătate, care descoperea în el gustul pentru pictură. Privind spectacolul vieţii populare din jur, resimţea o adevărată contagiune, care îi cuprindea tot corpul, pînăla limita muşchilor. Cum singur observă, instinctul de imitaţie propriu copilăriei căpăta la el o asemenea forţă încît devenea eboşa unei mimici pentru tot ceea ce vedea. Şi alţi artişti ca Gainsborough, ori scriitori ca Balzac sau Flaubert, şi-au descoperit trăsături asemănătoare.

La cincisprezece ani e ucenicul unui argintar. Gravarea figurilor groteşti, a arabescurilor şi monştrilor heraldici pe vasele plate îl învaţă nu numai tăierea metalului ci şi disciplina mîinii şi supleţea care îi vor permite mai tîrziu să se desfăşoare după plac şi să redea mişcările vieţii din memorie, aşa cum le reţinuse cu toată fiinţa. La douăzeci şi trei de ani e gravor calificat şi execută ilustraţii pentru librari. El îşi va descrie peste timp – şi e limpede că nici unul din noi nu îşi va înfăţişa niciodată trecutul fără a-l inventa puţin – particularităţile propriei formaţii. Leneş, spune el, şi totuşi grijuliu să cîş- tige timpul pe care îl pierduse la argintar, făcînd schiţe şi racursiuri, neavînd încă la dispoziţie mijloacele financiare pentru a urma studii regulate cu un maestru, dacă ar fi să-l credem, Hogarth şi-ar fi inventat o metodă. Că această metodă era în fapt mai mult empirică şi graduală decît sistematică, nu are în fond nici o importanţă. Oricum, ea corespunde admirabil geniului său, pe care-l cunoaştem. Principiul ei este ignorarea artei gata făcute, deci deja moarte şi în consecinţă ignorarea studiului şi în special a copierii maeştrilor. Trebuie observată viaţa, trebuie observată esenţa ei perceptibilă, care e mişcarea. Cum să se descurce? Practicînd pur şi simplu

această observare pasionată a realului, care îi va permite apoi să descopere o serie de înlănţuiri în memorie şi să le reconstituie după plac într-o varietate infinită. „Fixarea formelor şi a caracterelor în memorie... Am încercat să mă obişnuiesc cu exercitarea unui soi de memorie tehnică şi aceasta punînd într-o axiomă menită să dobîn-

dească şi să păstreze în minte printr-un mijloc oarecare idei precise despre subiectele propuse a fi desenate şi posedînd o cunoaştere tot atît de clară a figurii, întocmai ca un om care scrie curent cu toate cele douăzeci şi patru de litere ale alfabetului şi în infinitele lor combinaţii.. Într-adevăr viaţa este o totalitate expresivă. Orice copie făcută pe viu e succesivă şi parţială: „Cum ochiul părăseşte originalul pentru a-l diseca porţiune cu porţiune, e posibil ca după ce va isprăvi să nu cunoască din ceea ce a copiat mai mult decît a cunoscut înainte de a începe.” Propunîndu-şi să nu rămînă un simplu gravor sau ilustrator, el uită totuşi de aceste principii şi începînd din 1725 se iniţiază în pictura în ulei la pictorul cel mai viguros al timpului, acel Sir James Thornhill a cărui grandioasă manieră părea să-i convină atît de puţin. Hogarth, întocmai ca unul dintre propriile lui personaje, o va răpi pe fiica patronului. Reuşita îl va reconcilia însă cu socrul său.

în 1726 nu este însă decît ilustratorul acelei epopei satirice şi burleşti a lui Butler, numită *Hudibras*. Geniul său se acomodează în chip natural cu personajele groteşti şi bizare ale lui Butler şi verva lui se hrăneşte din ele. Produce caricaturi care, în exagerarea lor enormă, rămîn vii. *Hudibras*-ul său este o sinistră paiaţă nemaipomenit de obeză, care-şi sprijină direct pe pîntecele enorm o figură vicleană şi bărboasă. Duşmanul acestuia, Sidrophel, o scufie de blană pe un craniu de pasăre, îşi arată chipul răvăşit de sub crocodilul agăţat de plafonul unei camere de vrăjitor, în care un schelet cade dintr-un dulap întredeschis. Prin aceste douăsprezece tablouri şi douăsprezece gravuri din Hudibras, Hogarth învaţă poate să spună o poveste în limbaj grafic.

Totuşi continuă să-şi caute calea. Genul care se plăteşte – şi de trăit trebuie să trăiască – şi care pe deasupra mai aduce şi gloria, este portretul; dar un artist tînăr şi necunoscut nu are nici o şansă iar pe lîngă aceasta e vorba de un pictor care în măsura în

care va voi să rămînă liber va avea de suferit totdeauna servituţile pe care i le impune clientul. Gustul pentru elementul viu şi pentru realitatea lui expresivă şi poate chiar supraexpresivă îl face să aibă vii afinităţi, vom vedea în ce măsură fondate, cu realismul teatral şi modul specific de interpretare a elementului viu care îl constituie. Primul său tablou celebru este astfel acela care se inspiră, în 1729, din *Beggar's Opera* (Tate Gallery). El reprezintă poate momentul cel mai dramatic al piesei şi în acelaşi timp cei mai comic, momentul cîntecului „cînd eroul meu apare la tribunal". Cele două femei pe care le-a sedus pledează împreună pentru viaţa lui Macbeth, banditul în lanţuri şi sortit la spînzurătoare, dar înfipt neclintit şi dezinvolt, cu jacheta lui roşie, în mijlocul scenei. Polly, fiica agentului, îmbrăcată în alb, îngenunchează în faţa judecătorului; Lucy, aşezată simetric, îl imploră pe tatăl ei, temnicerul. Cele două bănci ocupate de public sînt drapate în aceeaşi nuanţă de roşu. Iluminarea acestui loc piranezian este scenică, teatrală, nu aparţine realităţii.

Hogarth e un burghez. Aceasta nu-l împiedică bineînţeles să fie în acelaşi timp şi un boem capabil să facă totul pentru a observa cît mai îndeaproape moravurile urîte pe care îşi propune să le înfăţişeze. E un burghez într-o ţară aflată în prodigioasă expansiune şi în care, în timp ce puterea este încă deţinută de o oligarhie, burghezia se află în ascensiune rapidă şi începe să-şi exprime pe faţă concepţiile despre viaţă şi despre lume. După arta elegantă a lui Van Dyck, după acei Lely sau Kneller, vom întîlni ceva cu totul diferit. Există în Europa de după Renaştere, dar avînd antecedente pînă în evul mediu, o mare civilizaţie burgheză: aceea a Ţărilor de Jos. Afinităţile lui Hogarth sînt cu totul de partea ei şi cu totul de partea acelei arte care la Ostade, Jan Steen, Teniers, Bruegel, Terborch şi mulţi alţii este atît de bogată în scene de gen care unesc pitorescul cu cotidianul. Scena de gen, la *conversation-piece*, va invada Anglia. Hogarth realizează o versiune comică şi satirică, a ei şi în acelaşi timp, începînd din 1722, va celebra actualitatea colectivă – „Loteria", apoi crah-urile „mărilor

Sudului" – moda şi entuziasmul de moment – noua arhitectură palatină reprezentată prin William Kent şi asociată lui Pope, pe care o combate pentru raţiuni în egală măsură etice şi estetice, fiind prea somptuoasă şi absurdă; dar amestecă în toate o doză de animozitate şi ranchiună personală *(Burlington Gate).* Este un romancier realist care utilizează un limbaj grafic miraculos de abil, reuşind să menţină lizibilă şi clară chiar o animaţie tumultoasă împînzită cu multiple incidente în *Bîlciul de la South-warke* (1733). Ajuns la deplinătatea măiestriei talentului său şi mai ales la un echilibru foarte delicat între exagerarea caricaturilor, justeţe şi adevăr al trăsăturii expresive, ne va da în 1736 *Cele patru ore ale zilei.* Despre persoana acră, slabă şi ţeapănă care merge la slujba de la biserica din Covent Garden într-o dimineaţă cu zăpadă, escortată de un valet îngheţat de frig, Fielding va spune că nu ne rămîne decît s-o privim pentru a avea portretul eroinei sale Miss Bridget din *Tom Jones.* E un omagiu semnificativ. Dar scena, care menajează cu generozitate spaţiul scăldat în lumina palidă, e multiplă. Chefliii care ies din cabaret şi între care izbucneşte o încăierare, oameni din hală care se încălzesc, se strîng sau se ghemuiesc în jurul unui foc în aer liber. *Amiaza* nu se petrece în acelaşi timp: e plăcut lîngă templul din Soho, de unde ies, unul mai ridicol decît celălalt, şi în special copiii – adevărate maimuţe care poartă haine – hughenoţii francezi refugiaţi. *Amiaza* e ora dejunului şi, ca şi în *Ulisse* de Joyce, limbajul acelei ore a zilei e gastric. în faţabiseri- cii e un birt a cărui firmă („La bucătăria aleasă") înfăţişează pe o tavă (glumă caracteristică!) capul lui Ioan Botezătorul. O ceartă conjugală se sfîrşeşte cu aruncarea fripturii pe fereastră. Un comisionar sparge o farfurie pe care tocmai o livrează şi o fetiţă se linge pe buze la vederea conţinutului răspîndit.

Urmează stampe cu aspect viu şi puternic, adăugind pe lîngă multiplicitatea episoadelor, picturile. Chiar sub această formă, ele ştiu să conserve o claritate a compoziţiei şi ordinei pe care o datorează disciplinei pictorului.

Un număr oarecare de tablouri a pierit in foc. Nici una

dintre aceste pierderi nu mi se pare atît de regretabilă ca aceea a tabloului din 1738, *Actriţe ambulante îmbrăcindu-se într-un hambar*. De fapt se îmbracă foarte puţin şi par mai curînd, în îmbrăcămintea lor simplă, că repetă o fantezie mitologică şi burlescă. Sînt frumoase şi de o netăgăduită seducţie senzuală – care a fost negată adesea lui Hogarth, prin opoziţie cu Rowlandson. Aici nu mai intervine moralismul lui Hogarth. *Bilciul de la Southwark*, cu forfota lui de oameni, situată la distanţă, în planul al doilea, în stilul lui Callot, pare foarte ritmat şi apropiat de spectator prin frumoasa fată care bate toba şi asupra căreia lumina cade mai intens. Aici, divinităţile pitoreşti ordonă o compoziţie barocă în triunghiuri în parte suprapuse dintre care unul median are în centru o minunată Diană în cămaşe: e Diana, în virtutea semilunei pe care o poartă în păr, dacă nu prin poza ei voluptoasă, molatecă, şi a cămăşii desfăcută cu generozitate. Ea declamă în vreme ce Junona îşi învaţă rolul. Ansamblul scenei pare un fel de capriciu despre care Horace Walpole a putut spune că prin spiritul şi imaginaţia ei ar fi cea mai bună lucrare a lui Hogarth. Ră- mîne clar şi chiar ciudat de armonios, cu toată forfoteala personajelor şi accesoriilor, cu toată varietatea gesturilor, a atitudinilor şi a ocupaţiilor, conjunctura absurdă a rolurilor şi a realităţii cotidiene, mai mult decît modestă, a actorilor[l]. E un întreg capitol din romanul lor comic şi poate ultimul, adunat în acelaşi moment în acest hambar. Un capitol, într-adevăr, din povestea atît de des plină de adversitate a teatrului. Căci descifrăm pe un afiş pe care co-medianţii l-au pregătit pentru a anunţa spectacolul lor, această melancolică informaţie: „Ultima reprezentaţie înainte de intrarea în vigoare a legii". Legea era *Licensing Act* din 1737, care pentru a pune

---

l **O persoană micuţă, aproape în întregime ascunsă de vulturul lui Jupiter pe care probabil trebuie să-l reprezinte îi dă unui copil să mănînce din castronaşul aşezat pe o coroană imperială; alt personaj, cu toate că are aripi, se foloseşte prozaic de o scară pentru a ajunge la ciorapii agăţaţi pe un dragon prins de sus, două matroane taie coada unui motan pentru a procura sînge de care au nevoie actorii,**

capăt libertăţii excesive a teatrului, părea apune capăt teatrului însuşi. Astfel Hogarth joacă un rol de gazetar în paralel cu vocaţia de artist şi scrie istoria timpului său si a moravurilor, fundamentînd în acelaşi timp istoria picturii engleze. Tot ce poate fi mai puţin pitoresc pe lume ne este înfăţişat în felul acesta, strada sau interioarele, mansarda poetului cu sărăcia ei lucie, frenezia muzicianului înfuriat de zgomotele şi strigătele Londrei, a cărei întreagă şi infernală varietate şi-a dat întîlnire sub ferestrele sale, barbaria unei epoci foarte apropiate, în care capetele înnegrite ale rebelilor iacobiţi erau expuse la poarta *Barierei Temple*. Moda, în excesele ei cele mai burleşti, împodobeşte o cochetă cam trecută *(Taste in HighLife).* O epocă şi o societate care nu cunoaşte simţul măsurii se dezlănţuie în chefuri prodigioase *(A Midnight Modern Conversation).* Viaţa individuală se răsfiră în viaţa colectivă. Astfel iese la iveală de pildă *Marşul spre Finchley* din 1745 (de la Foundling Hospital) care evocă adunarea gărzii înainte de campania din Scoţia dar prin- tr-o scenă de cumplită dezordine care izbucneşte in toate sensurile prin grupuri populare pline de vervă şi clocotind de viaţă exuberantă, soldaţi care beau, cu chef, tachinînd fetele, nici unul foarte marţial, ba unii dintre ei cu totul deprimaţi. Hogarth, fără vreo intenţie maliţioasă, dedică opera sa lui George al III-lea a cărui indignare îl face pînă la urmă să-şi schimbe părerea şi s-o dedice unui german ceva mai spiritual si anume Frederic al Prusiei „protectorul artelor şi ştiinţelor”.

în 1655 Hogarth povesteşte in patru picturi istoria unor *Alegeri* (Soane's Museum). Se ştie că in acea vreme sufragiul era foarte restrîns şi corupţia se desfăşura după pofta inimii. Banchetul electoral, care-i reuneşte pe partizanii unuia dintre cei doi candidaţi, este primul subiect al pictorului. Ar fi nevoie de pagini întregi pentru a descrie incidentele şi aluziile. O hîrtie căzută pe jos solicită „Cele unsprezece zile ale noastre!” Ca urmare a schimbării calendarului, 3 septembrie 1752 devenise 14 septembrie, de unde şi această insolită revendicare.

Sloganuri ca „Fără evrei!” sau „Afară cu evreii!” denotă un ton mai familiar. Voturile purtate pînă la uşă, scrutinul, cel ales dus în triumf dar gata să fie trîntit pe jos, susţin varietatea mişcării, succesivele elemente de informare, de farsă şi satiră. Ne interesează aici mai direct îndeosebi al patrulea element, prin violenţa barocă a mişcărilor propagate în lanţ de-a lungul tabloului. E o viziune breu-gheliană superb colorată... în planşa a doua, în faţa hanului „Stejarul regal” o figură sculptată, relicvă poate a vreunei corăbii, reprezintă un leu devorînd o floare de crin. Motivul antifrancez se bucură de preferinţa pictorului şi constituie baza unuia dintre tablourile cele mai cunoscute, *Poarta de la Calais* (1748— 1749) (Tate Gallery). Soldaţii înfometaţi, negri de cărbune, zdrenţăroşi, călugărul obez căruia un băieţandru costeliv ii transportă o halcă de vită? exilatul scoţian prăbuşit în disperare, oribile negustorese de peşte cu pielea pergamentoasă (în Anglia vînzătoarele de peşte sînt adevărate frumuseţi, pline de farmec şi prospeţime) adunate ca nişte vrăjitoare în jurul unui calcan monstruos; uşor de recunoscut e figura pictorului însuşi schiţînd poarta fortificată şi pe umărul căruia apare o mînă bănuitoare: prin toate aceste elemente el ne conduce către sursa imediată a duşmăniei sale. Şi într-adevăr Hogarth personifică glasul burgheziei ca^e îşi identifică averea cu puterea, cu prestigiul şi demnitatea însăşi a statului englez. Împotriva acestui fapt, figura Franţei şi a francezilor nu poate apărea decît grotescă şi odioasă.

+

Cititorul se miră cu siguranţă de a nu-l fi intîlnit încă pe al său Hogarth, care a inventat ceea ce s-ar putea numi banda pictată, ulterior gravată. Dacă putem compara gravurile *Bucătăria slabă*, şi *Bucătăria grasă* ale lui Bruegel cu dipticul *Beer Street-Gin Lanc* al lui Hogarth, nici un pictor de gen flamand sau olandez, oricît de genial ar fi fost, n-a avut încă o asemenea ideie, care corespunde dimpotrivă cu ţara în care romanul realist, dacă încă nu s-a născut, s-a constituit

oricum cu mare forţă. Să reluăm aici suita profesiunilor sale de credinţă şi a formulelor pe care le acordă artei sale în această perspectivă, îşi propune să încerce „un gen nou care încă n-a mai fost încercat în nici o ţară şi în nici o epocă: pictura şi gravura subiectelor morale actuale..., această categorie intermediară de subiecte pe care am putea-o aşeza între grotesc şi sublim", „Aceste subiecte concepute în acelaşi timp pentru a distra şi cultiva spiritul, promit să fie de cea mai mare utilitate generală şi deci trebuie aşezate la rang de mare artă... Atît în pictură cît şi în literatură comedia trebuie să ocupe primul loc". Deci Hogarth nu se gîndeşte la roman (în sch-imb romanul se gîndeşte la el), ci la teatru. Vocea lui Molière se fa,ce auzită din nou, at.estînd

> încă o dată superioritatea artei sale şi marea virtute a teatrului pentru corectarea moravurilor. Hogarth îşi propune să organizeze o adevărată punere în scenă: „Am voit să compun tablouri pe pînză asemănătoare cu reprezentaţiile de pe scenă, sperînd de altminteri că vor fi apreciate după aceleaşi criterii. M-am străduit să tratez subiectele mele întocmai ca un autor dramatic: pictura este scena mea, iar personajele mele sînt actori; prin mijlocirea unor gesturi sau acţiuni, ei realizează o mută pantomimă". Nu este însă vorba numai de simpla animare a unei scene, de mişcarea urmărită pe plan imobil, pe care voieşte s-o redea Hogarth: este o suită a mişcărilor unei acţiuni, o poveste pe care vrea să ne-o istorisească.
>
> Totuşi se pune din nou întrebarea: e oare un plan realizat prin operă sau o evoluţie empirică pusă în teorie? Vertue, care constituie pentru noi o sursă preţioasă de cunoştinţe despre contemporanii săi, artiştii secolului al XVIII-lea, ne spune că „a făcut un mic tablou cu o fată prostituată din Drury Lane, care se scoală către amiază pentru masa de prînz. Furoul neglijent al acestei tîrfe, figura-i drăgălaşe şi graţia ei au plăcut multora. I s-a sugerat să mai picteze încă un tablou pentru a face pereche;

inventivitatea lui fecundă îi furnizară însă o mulţime de alte idei, încît pictă şase subiecte diferite pe aceeaşi temă".

Cele sase tablouri din suita *The HarloVs Progress* (Povestea unei tîrfe) vîndute lui Beckford,primarul Londrei şi distruse în incendiul de la Fon- thill în 1755, datează din 1731, iar gravurile pe care le trage pentru a le vinde apoi cu o guinee seria întreagă, datează din 1733. Succesul lor a fost atît de mare încît s-au făcut după ele evantaie, apoi o pantomimă şi o operetă, *Evreul păcălit*. Hogarth îşi fondează întreaga sa moralitate pe plăcerea indiscretă, desfăşurată într-o comunitate altminteri încă restrînsă, anume plăcerea de a identifica elementele recognoscibile ale **45** unui mediu familiar. Prostituata se numea Mary

sau Moli Hackabout[l]. Numai despre ea este vorba. O vedem totuşi inocentă şi fragedă coborînd din poştalionul de Yorkshire la staţia Clopotul din Wood Street, luată imediat în primire de o codoaşe notorie, maica Needham, în numele unui desfrînat sinistru amator de carne proaspătă, colonelul Charteris, pe care îl vedem aştep- tîndu-şi prada în pragul uşii. Pare o comedie aristofanescă creată în aşa fel de Hogarth încît fiecare incident, fiecare personaj, fiecare cadru se va integra perfect. Un principiu atît de indiscret realist implică şi o tratare corespunzătoare: cu alte cuvinte, departe de a ne oferi o caricatură în stil italian, o deformare fantezistă şi capricioasă a realului, Hogarth se angajează în a prezenta adevărul, deosebind arta sa de orice element burlesc, cu aceeaşi grijă cu care o face contemporanul său, romancierul Fielding. E cert că Hogarth posedă simţul grotescului, dar în aceeaşi măsură în care şi viaţa însăşi ni-**l** oferă, în chip mai abundent decît frumosul. Pe alocuri, ca şi În teatru, ceea ce aplică pe fondul realităţii este îngroşarea expresivă a trăsăturilor şi gesturilor. Ne

---

l **Cronica faptelor diverse (Grub Street Journal, 6 august 1730) semnala printre prostituatele prinse cu ocazia unei razii, pe Kate Hackabout.**

este de ajuns să privim de aproape chipul vestejit al peţitoarei ca să fim convinşi de toată precizia şi toată forţa acestei arte: cuta buzelor, oribila expresie de cîntărire şi evaluare din privirea ei, totul amestecat cu o profundă corupţie, cu o aviditate distrugătoare, nesimţitoare şi plină de cruzime.

Peripeţiile bietei prostituate sînt distribuite în şase tablouri sau planşe. În cel de-al doilea, ea este bogat întreţinută de un „evreu" pe care îl înşeală. Răstoarnă intenţionat tava cu ceştile de ceai pentru a distrage atenţia şi a-i permite amantului de suflet să fugă aproape despuiat. În al treilea tablou, declinul urmează îndeaproape degradării. A furat ceasul unui client şi e gata să fie arestată în mansarda ei. În al patrulea se află la închisoare unde munceşte la bătu-

tul cînepei sub ameninţarea gardianului puchinos, alături cu alte fernei de aceeaşi categorie, urîte şi batjocoritoare. În al cincilea moare în timp ce îi sînt jefuite boarfele; în al şaselea, sărmanele ritualuri funebre se desfăşoară într-o indiferenţă totală a asistenţei iar indecenţa reîncepe în toată splendoarea. Pastorul aşezat aproape de coşciug n-are vizibilă decît o mînă, aceea cu care apucă distrat paharul cu liqueur; cealaltă s-a pierdut sub fustele vecinei de alături. Succesul însuşi al povestirii *Prostituata* a stîrnit jaful şi au început să se vîndă chiar sub nasul autorului, mai fructuos decît ar fi putut-o face el personal, gravuri contrafăcute după opera sa. Este prima ocazie pentru Hogarth de a-şi dovedi combativitatea. La termenul campaniei pe care o iniţiază atunci pentru apărarea drepturilor artistului, obţine votarea legii asupra copyright-ului care ocroteşte dreptul exclusiv al autorului la exploatare şi profit de pe urma operei sale, vreme de paisprezece ani (25 iunie 1736).

Între timp Hogarth lucrase şi terminase în 1735, cea de a doua serie de opt tablouri şi opt gravuri, *The Rake's Progress* (Povestea unui desfrînat) ale cărei pînze le putem admira la Muzeul Soane. Te cuprinde adesea o adevărată jenă în faţa moralei lui Hogarth.

Este o morală a prudenţei ca mijloc şi a succesului ca scop, este morala clasei burgheze care se înalţă tot mai sus. Acea jenă atinge culmea în faţa primului rod al imaginaţiei sale: o fată inocentă coruptă iremediabil – iremediabilul se impune riguros, morala nu iartă – şi toate acestea încă înainte de a fi deschis măcar ochii asupra vieţii. Originea ei umilă, lipsa vreunui cîştig sau a vreunor economii, îşi fac loc în sentimentul nostru. Desfrînatul e un fiu de burghez şi în raportul lor cu elementul social, atît fiii cît şi taţii se află implicaţi împreună în cauză. Tatăl este un Harpagon de o zgîrcenie obsesivă care se revelează în ziua morţii sale şi se oglindeşte în toată complexitatea in- **47** venţiei, care constituie primul tablou al cadrului balzacian al vieţii lui: aurul curgind literalmente din pereţi, coperta decupată a Bibliei pentru a-şi face o talpă etc. În ceea ce**-l** priveşte pe fiu e de ajuns să-l apreciem după hainele sale elegante, fie ele chiar de doliu. Factura mediocră pe care un asemenea tată i-a pu tut-o transmite se observă chiar din prima acţiune de care este capabil: pentru puţin aur încearcă să se debaraseze de fata din popor pe care a sedus-o şi a lăsat-o însărcinată în timpul studenţiei. Prin ea, ca şi Dickens,care se străduia să imagineze tot felul de evrei cumsecade pentru a fi iertat Fagin, se pare că Hogarth caută să corecteze imaginea jalnică a Mary-ei Hackabout, căci ea va rămîne pînă la capăt de un devotament total faţă de cel care a trădat-o şi a uitat-o.

Acest desfrînat e un prost care, în afară de această primă facilă victimă, n-a mai făcut alta. El începe ca un tînăr burghez gentilom cu o curte de paraziţi şi sfîrşeşte zvîrcolindu-se gol pe jos printre nebunii de la Bedlam, grădină zoologică umană unde vin să se amuze cucoanele.

Am putea gîndi că logica lui Hogarth este excesiv de necruţătoare şi depăşeşte ideia fundamentală. Interesul fabulaţiei, utilitatea moralei burgheze o cer însă. Forţa expresivă şi dramatică a acestor tablouri rămîne admirabilă în special în ultimul pe care l-am semnalat, neuitata scenă a orgiei în care geniul baroc al lui Hogarth, triunghiul tentat de spirală, îşi dă frîu liber, la fel ca vivacitatea şi puternicele contraste de

tonuri şi culori, sau caligrafia detaliilor, – corsetul aruncat pe jos al frumoasei stripteaseuse.[l] Şi aici ca peste tot vom observa (de data aceasta în contextul fabulaţiei şi al moralei urmărite) senzualitatea, plasată chiar în centru, reprezentată printr-o figură voluptoasă căreia Hogarth îi acordă toată atenţia.

Timpul trece, artistul se maturizează şi prinde mai mult curaj: după burghezia obscură, odată cu *Căsătoria la modă* din 1745, iată pe banca acuzării clasa care obţine puterea reprezentată prin figura îndîrjită a Alderman-ului, cît şi aristocraţia vanitoasă în declin, în persoana unui conte arogant, plin de gută şi datorii, care-şi etalează generaţiile de nobleţe pînă şi pe baston. Procesul le este intentat pentru indecenţă şi nepăsarea criminală cu care fac comerţ de carne umană. Alderman-ul cumpără un viconte pentru a-şi înobila fiica, contele îşi vinde fiul pentru a-şi plăti frumosul palat în stil medieval neterminat care se întrezăreşte pe fereastră. Toate amănuntele se leagă între ele în acest prim tablou, care s-ar putea numi prim capitol. Plictisit şi narcisist, vicontele întoarce spatele logodnicei sale şi se admiră în oglindă; logodnica se joacă distrată cu inelul pe care l-a vîrît în batistă, ascultînd pe tînărul notar care îi înşiră palavre în timp ce-şi ascute pana. Ritmul nefiresc de viaţă, infidelitatea pe care bărbatul n-o acceptă cu reciprocitate, duelul în care piere, notarul executat, aceasta e suita şi mişcarea celorlalte tragedii.[1]

[1] Trebuie să notăm în legătură cu toate aceste „serii" că Hogarth se luptă permanent pe mai multe fronturi şi că o lectură rapidă a operei sale pe planul conţinutului (impur dar inevitabil) va fi întotdeauna insuficientă. Deoarece el doreşte să fie critic nu numai pe planul umanului şi al eticii (o viaţă urîtă poartă vina socială a tuturor consecinţelor ei: copila născută din cuplul dezbinat şi curînd dispărut va fi,

l Dacă am fi siguri că Hogarth ar fi putut sub o formă sau alta s-o cunoască, o scenă de bordel a lui Jan Steen (la Luvru) i-ar fi putut servi drept model pentru opera aceasta: un băiat prosternat cu capul pe genunchii unei fete, o alta trecindu-i ceasul unei bătrîne din planul al 2-lea, muzicanţi.

în chip simbolic, o infirmă), ci şi pe planul gustului şi al esteticii. în planşa a doua din suita *Prostituata* vedem că deşi abia îşifîncepe cariera ca întreţinută, posedă două tablouri mari pe pereţi dintre care unul reprezintă o pictură religioasă de tip italian pe care n-o prea stimează. Ea înfăţişează un sfînt în deşert primind inspiraţia celestă. Cam la fel stau lucrurile în cel de al doilea tablou al «desfrînatului» la începuturile-i glorioase unde plasează o mare pînză cu subiect mitologic între două naturi statice de tip olandez. Dar în *Căsătoria la modă* se abandonează cu dragă inimă: 49 în cel de al doilea tablou, pe lingă pictura clasică înfă-

«I_Pln+nrnTTnti1<i7S

Consideră Hogarth ca s-a îndepărtat de optimismul critic al clasei sale? Il regăsim în 1747 în ultima lui serie de gravuri, *Muncă şi Lenevie*. E povestea a doi ucenici, doi ţesători. Unul ajunge de la o partidă de cărţi jucată în cimitir, pe morminte, pînă la eşafod. Celălalt, de la slujba religioasă, la care asistă împreună cu fiica patronului, pînă la gloria supremă şi legendară visată de orice artizan merituos, funcţia de primar al Londrei. Deţinînd între timp funcţia de şerif, va avea penibila datorie să-l condamne la spînzurătoare chiar pe vechiul său tovarăş. Toată morala de aici ne lasă un gust amar, ca de pildă sfîşietorul banchet al primarului. Odată mai mult, ca în toată istoria omenirii, infrastructura comandă: nevoia de productivitate în serviciul patronului pretinde ca muncitorul, dacă ştie să servească bine şi în chip total, să poată avea norocul de a ajunge şi el la rîndu-i patron. Cele douăsprezece gravuri împodobeau pereţii localului din oraş unde ucenicii semnau angajamentele lor.

Există aceeaşi intenţie, însă mult lărgită prin- tr-o evidentă preocupare socială care se manifestă în dipticul *Gin Lane* şi *Beer Street*, *Impasul ginului* şi *Strada berii*, a căror primă contemplare avea să-l surprindă pe Baudelaire prin puterea de a îngrozi: „sătul cu un penny, beat-mort cu doi penny, mizeria totală pentru nimic", acesta era programul atît de larg desfăşurat încît Anglia se prăbuşea. Hogarth găseşte forţa expresivă a unui Breughel pentru a desena aceste tipuri decăzute: o beţivă imbecilizată dă drumul din capul scă-

ţişînd un înger muzicant, se mai vede şi cel mai de neînchipuit orologiu, de un delirant tip rococo, iar în *Deşteptarea contesei* mai găsim, pe lîngă voluptoase mitologii, un negrişor care vinde într-o baracă ambulantă obiecte de aur, statuete etc., cumpărate la mezat. în ultimul tablou, la *Alderman*, vom ajunge la scena de gen, bineînţeles şi la natura moartă. Hogarth a întors întotdeauna spatele şcolii olandeze şi şcolii italiene. A propos chiar de pînzele sale în stil mare, nu va vorbi despre „maniera grotescă a lui Rembrandt" care i-ar fi inspirat o parodie?

rilor unui copil care se va sfărîma*jos: un fel de schelet viu, căruia nici hainele, nici carnea nu-i acoperă coastele, vinde balade şi oferă gin pe deasupra. Guprinzînd şi alte siluete prăbuşite sau muribunde (o moartă cufundată în bere, un spînzurat) în jur se înalţă sau mai curînd se cufundă ruinele unui cartier. O imensă fericire senzuală a unei Anglii flamande radiază dimpotrivă din *Beer Street.* Singura dugheană prosperă, anume *Gin Lane*, proprietatea unui cămătar, se află aici în ruine.

Acelaşi imperativ social pentru progres şi poate pentru o atitudine mai generoasă a inimii, îl animă pe Hogarth atunci cînd dă la iveală în acelaşi an alte gravuri, grosolane cu bună ştiinţă pentru a costa mai ieftin, fără totuşi ca simplitatea să dăuneze misiunii lor de persuasiune. Este vorba de *Cele patru etape ale cruzimii.* Un băiat al străzii, Tom Nero (după numele împăratului), cu banda lui de mici derbedei, începe prin a tortura groaznic animalele, cîini sau pisici care îi cad în mînă. Adult devenit căruţaş, îşi snopeşte în lovituri calul care, cu un picior rupt, face zadarnice eforturi pentru a se ridica. Apoi strînge de gît pe servitoarea care furase pentru el argintăria stăpînei. Odată spînzurat, iată-l disecat. Şi aci survine îndoiala. Pare o contagiune a insensibilităţii care l-a cuprins atît pe autor cît şi pe tinerii studenţi în medicină. Unul îi scoate ochiul, altul îi jupoaie piciorul, în timp ce un ajutor îi îngrămădeşte intestinele într-o găleată, iar un cîine îi apucă inima. Toate acestea pe cînd într-un straniu ceaun suprarealist sprijinit pe patru picioare în formă de femur, fierb nişte cranii şi nişte tibii.

Acest Hogarth, un Hogarth negru (în toate sensurile cuvîntului, căci pictorul este anihilat de gravor) este cel care aparţine romanticilor francezi. Nu reprezintă

însă decît un aspect al acestei personalităţi complexe, ba putem spune chiar complicate. Acest omuleţ era vanitos, combativ, iar istoria luptelor sale trebuie să ne reţină atenţia. După „piraţii" împotriva cărora obţine legea copyright-ului, urmează negustorii de tablouri şi impostura lor. Publicul e naiv şi snob, convins că singurele care contează sînt numai arta trecutului, arta dispărută şi şcolile italiene în care numele ascunde pictura. Totuşi pictorii vii şi care se străduiesc să creeze o artă vie nu află nici un fel de susţinere, mai ales dacă sînt englezi. Orice artist străin care vine în Anglia se bucură de la început de o apreciere favorabilă, ca şi cum a veni de aiurea l-ar scuza pentru faptul că nu face încă parte din trecut.

Arta prezentului, arta populară; Hogarth ştie ce face şi ce însemnează aceasta. Dar dacă în numele artei moderne atacă arta trecutului, în numele unei arte pe care o numim burgheză atacă arta aristocratică, iar în numele unei picturi sănătos laice atacă arta religioasă şi nesănătoasă a ţărilor catolice, îl simţim bănuind că s-ar putea spune despre el că dispreţuieşte ceea ce nu e în stare să facă. De asemenea trebuie să dovedească, pe deasupra şi ca ginere al lui Sir James Thornhill,că poate egala pictura marilor subiecte şi pictează *Samariteanul cel bun*, *Lacul Bethesda*, *Înălţarea* etc., nici mai bune nici mai proaste, nici mai mult nici mai puţin adevărate decît orice adevăr profund resimţit, care putea fi aflat atunci şi la Bologna. Este observabilă însă o oarecare stîngăcie la care se adaugă, pare-se, o contradicţie internă: nici un critic dramatic n-a putut ignora că în genere comedia presupune caracter, iar tragedia destin. Naturalul revărsîndu-se din toate părţile, Hogarth nu se poate împiedeca de a reda chipurile şi gesturile, fie ele chiar ale sfîntului Petru dacă nu chiar ale lui Crist, într-un mod supraexpresiv şi aproape comic, realizînd aşa cum a fost cazul tuturor personajelor sale simpli actori care-şi joacă rolul. Trebuie numai să adăugăm că aşa cum a fost mereu e social şi aci, şi modern de o stranie factură. Hogarth se preocupă de stabilirea unor uriaşe raporturi umane între artist şi public, prezentînd în acest scop opere importante aflate în

strînsă legătură cu construcţiile pe care le decorează şi care constituie

0 expoziţie permanentă. Aşa se face că multe dintre lucrările lui cele mai ambiţioase sînt oferite chiar de el însuşi unor aşezăminte ca spitalul Sf. Bartolomeu sau Casa copiilor găsiţi, unde vom vedea de pildă *Moise şi fiica faraonului*, operă excepţional de valabilă pentru armonia sensibilă şi secretă în acelaşi timp a raportului între cele două personaje, la care se adaugă şi graţia atitudinilor.

în 1753, atingînd suprema aroganţă, nemulţumit de practicarea marii picturi după modul baroc, pornind de la un manuscris în care subzistă o ortografie bizară şi o formă adesea incoerentă dar pe care o revizuiesc cîţiva amici zeloşi, el produce o fascinantă teorie a barocului bazată pe proclamarea liniei serpentine sau linia frumuseţii, expresie grafică a mişcării şi plăcerilor senzuale, dar şi a dinamicii continuităţii prezentă în sinuozităţile dansului sau în torsa- dele unei coafuri de femeie.[1] Dar la acel Hogarth care ne interesează, marele pictor dar nu de pictură nobilă, compoziţia uneori superb barocă (legată în chip curios de o dominantă senzuală ca în *Actriţele ambulante*, sau în orgia din *Rake's Progress)* este adesea întunecată de exigenţele unei stufoase puneri în scenă.

*

Hogarth e un excelent portretist; incapabil totuşi de puritatea celor mai mari, a unui Tintoretto, Rembrandt sau Velazquez, totdeauna conştient de conflictele sale, realizînd un portret ca o demonstraţie, proclamînd împotriva portretului de tip natură-moartă, pozat, înţepenit, voinţa de a surprinde viaţa. Produce împotriva tradiţiei „salturi" care reprezintă sfidări. Aşa cum Lebrun l-a pictat pe

---

[1] **După spiritul epocii, Hogarth tratează aici, am putea spune, frumuseţe, pitoresc şi sublim. Vorbeşte de efectul maiestăţii care se potriveşte cu ambele draperii orientale; e deajuns să privim la Tate Gallery portretul *Episcopului H oudly* pentru a ne da seama că s-a desfătat din toată inima de enormele mîneci pline de cute şi franjuri de aur, de tot ceea ce civilizaţia engleză îi oferea mai îndeaproape din splendorile ei.**

financiarul *Samuel Bernard*, om important, îl va picta şi el pe *Căpitanul Coram*, un om de bine.
Silueta lui mică cu picioare scurte, poza puţin stîngace, sînt aşa cum se cuvine a fi puse în valoare de o coloană mărginită de draperii. La stînga tabloul se deschide către mare: a şi navigat, dar puţin.
La picioarele lui, un mapamond foarte luminat pare a vorbi despre Imperiu, dar nu evocă decît călătorii. Mîna dreaptă a demnului personaj nu se închide decît peste sigiliul *Casei copiilor găsiţi*, fondată din binefacerea sa. Faţa îi străluceşte de o blîndeţe fermă. Haina largă şi roşie poate fi o uniformă, dar ceea ce contează mai mult e coloritul decît prestanţa. Este caracteristic stilului lui Hogarth că portretele de femei par a fi date uitării *(Lavinia Fenton* de la Tate Gallery, care pare că respiră**)**[l] în favoarea acelei *Vînzâtoare de raci* (National Gallery), o eboşă abia atinsă cu penelul, un gen de instantaneu plin de viaţă, care neavînd timp să fugă pulsează pînă şi din umiditatea buzelor.
„Citim gravurile sale" spunea Charles Lamb. Şi totul e scris cu litere foarte mici, adăuga un alt comentator. Şi am spus că de la tablou la gravură a realizat adaosuri. La drept vorbind această lectură prezintă neajunsul de a transforma într-o suită de imobilităţi ceea ce se voia mişcare.
0 dublă înţelegere este indispensabilă pentru a pricepe arta dincolo de învăţăminte sau de vreun „mesaj": forma constrînsă dar şi capabilă de a constrînge culoarea, care e la el mai sigură decît lumina – pictura sa nu este cîtuşi de puţin atmosferică şi lumina exterioarelor sale nu e prea sensibilă – acea lumină care animă însă scenele, care distribuie abil culorile favorite, roşurile, rozurile, ocrurile sale, îngroşările sale în alb şi bleu-vernil. Este oare Hogarth totuşi marele colorist despre care vorbesc cu bună ştiinţă compatrioţii săi? Culoarea sa e frumoasă, de bună calitate şi bine aplicată. Starea tablourilor sale constituie o adevărată plăcere. Dar realistul dintr-

---

l **Sau tot de la Tale Gallery. *Mrs. Saher*, numai realitate, un cap bun, sănătos, cu nasul scurt, iar toată pictura un văl vibrant, stofe în verde spumos şi ocru portocaliu, culoare puternică şi lumină slabă.**

insul pare adesea prea sensibil la culoarea locală, lăsată aşa cum e, sau cultivată pentru varietatea ei. Pe vremea cînd picta *Căsătoria la modă*, perioadă a maturităţii perfecte, prefera totuşi extraordinar de mult verdele pal şi albul cu reflexe verzi alături de un roşu veşted. Utilizarea negrului sau al cvasi negrului este grea şi evidentă. Şi dacă nu are nici gustul nici simţul atmosferei, ce admirabile claritǎţi apar în obscuritatea închisorilor şi a azilurilor sale *(Rafie's Progress).* Am putea avea poate şi un alt gen de îndoială, privind capodopera de tonalitate şi armonie cromatică pe care o reprezintă cu griurile sale, griuri violete, griuri roşiatice, un tablou schiţat în tuşe mari ca *The Staymakcr (Corseti- rral)* (Taie Gallery); ne întrebăm, dacă este în egală măsură un artist conştient şi instinctiv în acelaşi timp.

V. ARTA PORTRETULUI. REYNOLDS ŞI ACADEMIA

Ilogarfli e un om din nord, un flamand, prin cotidianul, familiaritatea şi violenţa sa. Reynolds prezintă un alt aspect, aproape la fel de puternic al culturii engleze şi al timpului său: aspectul mediteranean, savant, cultivat, clasic. S-a născut la Devonshire, dintr-o familie de clerici instăriţi şi care au urmat universitatea în vreme ce Hogarth era fiul unui sărman învăţător. Se dedică picturii fără difi-cultăţi iniţiale. Ca şi contemporanii săi el consideră pictura ca o artă îndeosebi a portretului, o artă care, atunci cînd reuşeşti, raportează glorie şi avere.

între Londra unde studiază şi ţinutul natal, această

carieră se împotmoleşte la începuturile ei: Reynolds vegetează pictînd cu un talent care nu satisface mica nobilime din vecinătate. La unul dintre aceştia, în 1749, întîlneşte un ofiţer de marină, pe căpitanul de vas Keppel, de care se simte legat şi care îi oferă ospitalitate pe vaporul său. Din Majorca, unde Keppel se opreşte, Reynolds pleacă în Italia, unde va rămîne din 1750 pînă în 1753. în primul rînd şi în cea mai mare parte a timpului va sta la Roma unde găseşte în aceeaşi măsură o mulţime de pictori de toate naţiile şi de toate vocaţiile, precum şi o preţioasă moştenire a trecutului, în pînzele şi frescele de acolo. Arta existentă este în bună
parte religioasă, dar fără convingere; ca spirit sincretică şi ca manieră eclectică. Ceea ce descoperă Reynolds este marea artă a trecutului, ale cărei taine vrea să le surprindă. Cocoţat sus pe o platformă înaltă în sălile imense ale unui Vatican glacial, faţă în faţă cu Rafael pe care la început nu-l înţelege, apoi cu Michelangelo, caută să-l descopere în ei pe acela ce avea să devină el însuşi. Rămas surd, în urma otitelor pe care le contractează tot atunci, va urca în nordul peninsulei prin Bologna. Aici îşi va găsi exemplul şi-şi va pune problema alegerii, apoi va continua prin Parma unde Correggio îi oferă delicateţea surîsurilor sale îndoielnice şi a ochilor făcuţi, către nord, şi către Rembrandt, al cărui model îi este apropiat, oferindu-i tentaţia unei identificări amăgitoare, inspirîndu-i ideea de a se picta adesea în maniera şi sub aspectul maestrului.

în 1753, la treizeci de ani, lucid ca puţin alţi artişti, în deplina posesie a mijloacelor sale, începe precum un actor care cunoaşte bine dinainte toată piesa, o mare carieră. Ei îi va sacrifica fără dificultate orice altă posibilitate de a trăi. De aici înainte va exclude sentimentul, prieteniile sale vor fi intelectuale, mediul său va fi al lui Samuel Johnson şi al raţionalismului clasic, vremelnic triumfător, din care îşi va absorbi principiile pe care le va trece din literatură în pictură. Devotat artei sale, dar urmărind în acelaşi timp scopuri personale, el va uzita o reală punere în scenă de prestigiu menită să impresioneze publicul al cărui

naiv snobism îl denunţase Hogarth. Printr-un procedeu cunoscut de psihanalişti, el va cere preţuri care departe de a nu-**l** îmbogăţi, vor face parte din gloria sa temporară.
Perioada dintre 1753 şi pînă în 1760 este cea în care, deşi pe bazele oferite de Tiţian, Bassano, Correggio, Rembrandt sau alţii, reuniţi într-o sinteză eclectică, îşi creează stilul său propriu. Multe spirite luminate, indignate de mondenitatea acestei arte, au denunţat aspectul ei de curte: George Moore, Elie Faure, vorbesc cu dispreţ despre artistul care „tîrăşte mantaua lui Rembrandt prin băltoace de caramel!" Aceste critici, dacă ţinem seama numai de portretele cucoanelor din protipendadă şi mai ales ale copiilor, sînt din păcate total justificate. Un mare număr din aceste opere sînt după părerea noastră de o falsitate, de o neautenticitate atît de insuportabilă încît devin de multe ori cvasi- comice. Clipesc către noi, din ochii machiaţi care le conferă acel aer atît de ştrengăresc, anume conceput pentru seducţia adulţilor şi împreunează mîinile pentru a explica şi a cuceri. Iau poze de actori, desfăşoară braţul cu grandilocvenţă şi înainte de vreme; Miss Bowles ne invită să-i iubim căţelul, ca şi dînsa; *Robinetta* are un măcăleandru; *Fetiţa cu fragi* rotunjind nişte pupile enorme, are ţinuta bleagă a cretinului congenital. Mamele au şi ele în urma lor generaţii de madone seculare; goi în braţele lor, copiii au şi ei în urma lor generaţii de copii – Isus şi alţi putti *(Lady Cockburn şi copiii ei*, i773, la National Gallery). O sumă de multiple cochetării revărsate către spectator denotă că există şi un Greuze în Reynolds (*Ducesa de Devonshire şi fiica ei*, 1786, la National Gallery).
Dar pe cît de mult s-a denunţat adesea acest comportament, vizibil în picturi abile şi indecente, pe atît de mult în faţa altor numeroase tablouri ne amintim de exclamaţia lui Gainsborough: „Lua-l-ar naiba! Cită variaţie!" Cine nu cunoaşte *Capetele de îngeri* de la National Gallery, simplu dar perfect exerciţiu de stil, care conţine cele cinci capete minunate de copii cu par blond, zburînd pe un cer cu uşoare vîrtejuri aurite? În seria care s-ar putea numi „Mama şi copilul" vom vedea în colecţia Wallace care

reuneşte atîtea pînze ale pictorului, *Mrs. Moore şi copilul ei,* înscrisă într-o reciprocitate absolută de sentimente şi într-o singură şi liniştită unitate de caligrafie. Vom prefera mai mult acestei graţii o compoziţie picturală mai puternică, *Georgiana Spencer şi fiica ei* (colecţia Spencer, 1761) tablou reţinut şi grav, exceptînd căţeluşul dar el păstrează echilibrul compoziţiei în care contracarează mîneca vaporoasă a mamei care ţine copilul în picioare pe o consolă.

Şi cucoanele, cucoanele simandicoase aşa cum le pictează Reynolds reprezintă un moment din istoria socială a Angliei. El se află în vîrful uneia dintre cele mai prestigioase civilizaţii pe care a cunoscut-o Europa. Odată cu gloria fragilă dar surprinzătoare a carnaţiei, ele posedă o graţie perfectă, ce răsfrînge o perfectă siguranţă de sine. În aceeaşi colecţie Wallace, *Lady Bamfylde* înveşmîntată în alb şi ţinînd un crin mare, este ea însăşi unul dintre acei crini care nu are nevoie nici să circule nici să muncească (1776—1777). Mai sînt *Mrs. Carnac* şi *Mrs. Bradyll* în toată frumuseţea lor aurită şi roz, cu acele străluciri în care pielea şi mătasea rivalizează. La galeria naţională din Edinburg se află una dintre cele mai fermecătoare piese, *Cele trei doamne Waldegrave*, trei graţii fără mitologie, situate în clipa prezentă, aşezate comod şi legate între ele prin lucrul de mînă comun şi în exclusivitate feminin, înfăţişate cu toată prezenţa lor pusă în valoare de imensa draperie roşie în faţa căreia s-au instalat.

Totuşi Reynolds nu se află cu totul la largul său în faţa provocării pe care o reprezintă aceste nobile frumuseţi, nu se stabileşte nici o intimitate, nici o urmă de înţelegere, se păstrează o distanţă reciprocă atît din partea lor cît şi din partea lui. în schimb, ce nespusă fericire îl cuprinde în faţa unei simple şi poate nu tocmai încîntătoare curtezane ca Nelly O'Brien, dar de bună seamă plină de umanitate! (Colecţia Wallace, 1763). Nu în momentul cînd se pictează pe sine „â la Rembrandt" se află el în stadiul cel mai apropiat al gloriei sale de suprem portretist, ci în momentul cînd o pictează pe Nelly „â la Reynolds".

Toată ştiinţa lui se oglindeşte în ea, beneficiind de lumina aflată poate către **59** asfinţit, reflectată de jos către gît şi partea inferioară a feţei, luminînd pichetul trandafiriu care-i acoperă genunchii înfiguraţi şi căţeluşul ghemuit în braţe. Dar nimic din toate acestea, nici rochia cu dungi albastre estompate subtil nu mai contează faţă de înclinarea uşoară către noi a trupului lînăr puţin ostenit, faţă de privirea singura oscilînd parcă nesigure între îngrijorare şi surîs, faţă de această surprinzătoare şi totală prezenţă. Se observă clasa. în altă parte se vede vîrsta şi constituie un fel de replică a Nelly-ei O'Brien: portretul *Contesei Albemarle*, mama amicului său Keppel (National Gallery) figură gravă şi palidă, deşi în pictura lui Reynolds nu vom şti niciodată dacă paloarea este voită căci culoarea s-a retras deplorabil din carnaţiile lui, după cum, vedem şi în portretul *Susannei Becltford* (1756, Tate Gallery), care rămîne de o admirabilă subtilitate tonală în raporturile dintre albastrul argintiu al rochiei şi pictura cenuşie a unui perete şi a unei scări, punînd în valoare imobilitatea gravă a pozei care ne face să ne amintim de şcoala spaniolă. Bust sumbru deasupra rochiei de satin broşat în aceleaşi tonuri argintii, scăldate de o discretă şi aproape infuză lumină, contesa Albemarle deţine acest gen de graţie intimă şi profundă care lipseşte celor tineri, constituită din demnitate melancolică şi binevoitoare sau poate distantă rezervă. Cu un ghem de aţă pe genunchi şi o navetă în mînă, seriozitatea ei se vădeşte printr-un simbolism reţinut. Se observă şi aci, ca şi în portretul Nelly-ei O'Brien, sensibilitate în aranjamente şi perfecţiune în redare. Reynolds nu este totuşi pictorul unei clase pe care o reprezintă suficient în tot ceea ce are mai ornamental şi mai seducător. El se interesează fără îndoială mai spontan de masculii speciei, de marii indivizi ai acestei oligarhii, eficienţi, energici şi puternici, războinici, gînditori, oameni de litere. Este aducătorul mărturiei despre poporul său într-unul din cele mai mari momente ale istoriei sale. Portretele sale de bărbaţi constituie o puternică expresie în sensul acesta. Cei

mai puţin convingători sînt în ansamblu războinicii,

căci aici ideea de stil mare depăşeşte realitatea contactului. Din imaginaţie, inventează bătălia şi climatul ei ecvestru. Dar, pentru a simţi calul, furia nărilor, nebunia ochiului, lirismul coamei sale, el nu o nici Rubens nici Delacroix. *Colonelul Tarleton* (National Gal- lery) păstrează calmul portretului. Compoziţia din juru-i vrea să fie dramatică dar nu este legată în ansamblu cu o suficientă pasiune; se observă greu aşezarea cailor în raport cu tunul a cărui gură pare că atinge în chip nefericit dosul războinicului. Visul viziunii în stil mare s-a destrămat repede. *Căpitanul Orme* cu mîna pe greabănul calului, pare mai sobru şi constituie o veritabilă figura. Reynolds n-a făcut aici prin reţinerea unei întovărăşiri de prestigiu cum e calul, decît să pună şi mai mult în valoare omul şi să-i confere o mai suplă atitudine. El însă nu se regăseşte cu totul decît în momentul cînd subiectul, pe care nu izbuteşte întotdeauna să-l izoleze pentru a cîştiga în totalitatea picturală, este o altfel de totalitate, ocupă larg şi decisiv tabloul. Aceasta constituie însăşi splendoarea tmărului *Lord Ludlow* îmbrăcat în uni- forma-i albă de tip maghiar. Aceste tablouri, aceste tentative optice rămîn în afara noastră aşa cum au rămas departe de însuşi autorul lor. Un singur militar l-a inspirat cu adevărat şi acesta pentru că este vorba de chiar prietenul său, anume Keppel, cel care atunci cînd a revenit din Italia devenise căpitanul de vapor Keppel, erou popular. Portretul din 1753, deşi prezintă o compoziţie cam prea apropiată de o pînză a contemporanului său Ramsay este totuşi sincer în toată întinderea lui, cu gestul semeţ al braţului şi al mîinii ofiţerului aflat pe ţărm, lîngă o mare pe care am fi dorit-o mai reală. Apoi mai este *Amiralul Keppel* (National Portret Gal- lery, 1779) şi mai ales portretul din 1780 (Tate Gallery). E un portret admirabil acest chip îmbrăcat în roşu închis, viril şi puternic, cu bra- 61 ţul sprijinit pe sabie, cu faţa detaşîndu-se pe un cer opac in care lumina e copleşită de un acoperiş de nori albăstrui roşietici al unui apus care abia se zăreşte deasupra mării purpurii, în sfîrşit, o capodoperă între toate aceste figuri de războinici este reprezentată prin *Lord Ileath- field* (National Gallery, 1785), în care Reynolds,

sigur de sine, a îndrăznit să aplice mai mult realism, mai multă realitate decît în oricare alt tablou care vizează grandoarea. Cu nas enorm, faţa aspră şi voluntară sub părul cărunt, pare apoplectic. Dar forţa caracterului care răzbate prin toate acestea exclude caricatura şi trebuie să mărturisim, realismul hogarthian încă nu izbutise să se depăşească în asemenea măsură. Bătrînul ofiţer ţine în mînă cheia enormă a for- tăreţei. Stă pe un meterez, printre tunuri care abia se întrezăresc, lîngă cerul aproape negru de vîrtejuri şi fum: atmosfera are forţă,, dacă nu chiar formă de simbol.

Dar în sfîrşit Reynolds este un civil oarecare, unul dintre membrii fondatori ai lui Literary Club împreună cu Johnson şi în acelaşi timp prieten cu Goldsmith şi Garrick. Toţi aceşti militari sînt însă departe de viaţa lui proprie, şi bineînţeles, de gîndirea sa cotidiană. Dar nu tot astfel stau lucrurile şi în ceea ce-i priveşte pe Johnson, Boswell sau Sterne. Ne-au rămas patru portrete ale lui Johnson, toate patru de o intensă prezenţă, printre care cel de la National Portret Gallery, într-un fotoliu cu pătrăţele albe şi verzi, cu capul palid puţin idealizat, pe un corp masiv, greoi sub povara gîndirii, surprins într-un moment de bunăvoinţă şi blîndeţe, cu mîna stingă sprijinită pe masă deasupra unei hîrtii. Portretul de la Tate Gallery e şi mai monumental în urîţenia lui structurală şi parcă mai intens. *Boswell* – cu obrazul molatec, în haine negre, se detaşează pe o draperie roşie care lasă să se vadă un peisaj schematic, – e vigilent, suficient, bizar şi de o extraordinară penetraţie psihologică. Am putea cita încă zece, deşi ne limităm numai la *Horace Walpole* şi *Sir William Chcimbers* arhitectul; nici unul nu este însă atît de revelator, tulburător, subtil, nefast, ca acest, chip ascuţit sprijinit în mînă, cu ochi lungi aproape închişi şi gura ridată de un straniu surîs. Acest portret mai prezintă şi un interes istoric deosebit. A fost prezentat la primul salon al Societăţii artiştilor, fondată în 1760; începînd de atunci vom vedea geniul plin de ambiţie al lui Reynolds luînd o nouă orientare: fiecare tablou destinat expunerii e realizat cu gîndul de a căpăta un public cît mai larg şi de a-l impresiona. Artistul pare a

concepe o idee proprie în a flata modelul relevînd genul portretului
— ierarhia genurilor fiind încă foarte puternică
— deci a ridica prestigiul pictorului, făcînd o pictură cu subiect de alegorie spectaculoasă. Astfel din 1762, avem *Gamele între Comedie şi Tragedie*, care evocă îndeaproape tabloul lui Pous- sin, *Inspiraţia poetului.* Efectul este însă cu totul altul: este pe de o parte o pantomimă volubilă şi pe de alta indiscretă, cu gesturi mari care reunesc trei personaje: cel ce e persoană vie între cele două personificări nvînd singura scuză că e un actor.
în 1768, Societatea artiştilor păleşte în faţa acelei Royal Academy, nouă instituţie oficială paralelă cu Royal Society pentru ştiinţe. Preşedinţia este în chipul cel mai firesc oferită lui Reynolds care în 1772 va fi doctor al Universităţii din Oxford, iar în 1773 Sir Joshua. Devenit preşedinte, în principiu, el ţine în fiecare an un discurs de inaugurare. Cele cincisprezece „Discursuri" ale lui Reynolds constituie expozeul sistematic al doctrinei clasice în pictură pe care îl găsim în Anglia: doctrină intelectualistă şi academică, ce poate fi măturată dintr-o singură trăsătură, dar care corespunde unui înalt moment al conştiinţei umane şi încrederii în posibilităţile unei arte bazate pe raţiune. Prima aserţiune a acestei doctrine e că natura însăşi conţine intenţia şi raţiunea în esenţa ei. Reynolds scrisese deja în *Idler* al amicului său Johnson (10 noiembrie 1759): „Pictorul italian nu e atent decît la elementul invariabil, la marile idei generale, fixe şi inerente naturii universale". Artistul va trebui deci să caute, eliminînd accidentalul, temporarul şi cotidianul, *forma centrală* care corespunde *ideii.* De fapt şi aceasta mi se pare că nu s-a consemnat deşi faptul e consemnabil totuşi, se afirmă că specificitatea estetică trebuie să se subordoneze continuu raţiunii universal prezente. Reynolds respinge cu tot dispreţul analiza hogarthiană: „Cel care spune că o lebădă e mai frumoasă decît o turturică nu vrea să zică altceva decît aceasta şi anume că are mai multă plăcere să privească lebăda, fie pentru majestatea mişcării, fie

pentru că e o pasăre mai rară; iar cel care preferă turturica o va face în virtutea aceloraşi asociaţii de idei... Dacă însă va pretinde să justifice preferinţa pe care o acordă uneia sau alteia ostenindu-se să argumenteze că cutare formă mai frumoasă, fiindcă deţine un grad mai deosebit de măreţie, ondulaţia unei anume curbe sau direcţia unei linii... se va contrazice veşnic."

(Natura): „Printre multiplele motive pentru care preferăm o anume parte din operele ei faţă de altele, cel mai general este, cred, obişnuinţa, tradiţia... Cu siguranţă că numai tradiţia este aceea care determină preferinţa noastră pentru culoarea europenilor faţă de cea a etiopienilor de pildă, iar ei pentru aceeaşi raţiune, o preferă pe a lor.

„...Operele naturii, dacă comparăm o specie cu alta, sînt toate în egală măsură de frumoase..., la indivizii aceleiaşi specii frumuseţea este media sau centrul varietăţii tuturor formelor..." încă un pas şi vom avea frumuseţea caracteristicului a lui Diderot şi printr-o semnificativă alunecare a gîndirii raţionale, un frumos hamal substituit lui Apollon de la Belvedere şi în acelaşi timp frumosul cocoşat, adică un cocoşat ale cărui corelaţii vor fi fost descoperite şi exprimate.

Dacă natura e raţională, raţiunea e naturală: „Noţiunea mea de natură cuprinde nu numai formele pe care le produce natura, dar chiar natura însăşi, structura însăşi a spiritului comun." „Există două surse ale frumosului, spunea cu două generaţii mai devreme Christopher Wren arhitectul; cea naturală şi cea a obişnuinţei. Cea naturală provine de la geometrie şi constă în uniformitate şi proporţie". „Acelaşi gust, scrie Reynolds, îl face pe om să se complacă într-o demonstraţie de geometrie şi în aceeaşi măsură în aprecierea asemănării unei picturi cu originalul sau să se lase impresionat de o armonie muzicală. Toate acestea îşi au fundamentele inalterabile şi fixe în natură şi pot fi supuse examenului raţiunii şi studiului.

„Dar dacă omul e natură, esle în acelaşi timp şi istorie şi cultură. în contact cu lumea el a verificat relaţii, a desprins structuri, a formulat criterii. Din generaţii în generaţii o suită de maeştri, au constituit o suită de

opere care au trecut examenul timpului şi au triumfat, devenind modele. Dacă, la rîndul lor, ele devin obiect de observaţie, vom descoperi că sînt legate de natura lucrurilor prin diverse legi din care se pot extrage diverse reguli. Academiile devin paznicii «acestei idei de perfecţiune care e rezultatul experienţei acumulate de epocile trecute» şi al regulilor („Discursuri" 1).

Dacă formele naturii sînt egale, nu se întîmplă acelaşi lucru cu viziunea pe care o avem despre ele, şi cu modul nostru de a le considera. Ceea ce e epopeea în literatură în ordinea generalităţii şi amploarei, îi corespunde în plastică pictura istorică, marile subiecte (religie, mitologie etc.) Portretul corespunde poeziei morale, peisajul elegiei şi pastoralei, pictura de gen idilei. Natura moartă e pe treapta de jos, fără nume. Pictorul n-are alte mijloace de comunicare a spiritului, decît de ordin material: el nu se poate bucura ca scriitorul bunăoară, de posibilităţile descoperirii ulterioare, de punerea în rezervă, sub aparenţă, a adevărului. îşi pretinde o coerenţă imediată şi completă. Maniera, întinderea de mare factură, alegerea culorilor, structura, intră în joc simultan. Sîntem sub stăpînirea asociaţiilor de idei; decorul care domină impresia primită pretinde ca toate acele asociaţii să se îndrepte în acelaşi sens: opera care caută să producă dintr-odată efectul grandoarei trebuie să evite familiarul, cotidianul.

Ne putem imagina pînă la ce punct, omul care de la an la an prezintă astfel prestigiul picturii şi care ramîne totuşi esenţialmente portretistul atras de mărimile naţiei sale, este tentat să transforme portretul. Cum am stabilit deja, cotidianul este în primul rînd costumul. Oamenii, în diverse ocazii, acceptă să se deghizeze si să redevină contemporanii lui Van Dyck. Femeile ar trebui să fie mai maleabile. Unele însă sînt recalcitrante şi ducesa de Richmond se plînge chiar că a fost pictată în cămaşă de noapte. E uşor de remarcat că pentru el e o practică obişnuită a le drapa astfel. Cadrul, arborele, coloana, draperia masivă sînt deja de multă vreme utilizate pentru a

înnobila portretul, a deconcerta privirea. Dar Reynolds, îndeosebi, nu numai prin costumul ci şi prin rolul pe care i-l atribuie subiectului, acesta devenind un personaj – un actor – transformă portretul în subiect grandios. Numai că Filippo Lippi nu spunea: „Amanta mea ca madonă". Amanta lui devenea madonă. Reynolds înlătură această dificultate: *Lady Sarah Bunbury în Pythia* (1765), *¡1 onorabila Mrs. Masters în Ilebe*, *Miss Emily Pott in Thais*, *Ducesa de Hamil- ton în Venus*, *Cele trei domnişoare Montgomery împodobind terma lui Hymen*, iată şaradele mito- logice în care îşi angajează arta şi clienţii. Se întîmplă însă ca alegoria să dobîndească un sens. Mrs. Sheridan este muziciană; *Mrs. Sheridan în Sfînta Cecilia*, nu este decît un fel de a spune, Mrs. Sheridan fiind însăşi muzica devenită femeie. Mrs. Siddons în muză tragică,[1] este Mrs. Siddons în supremul ei rol, sinteză şi apogeu al tuturor rolurilor tragice. Acest tablou în care recunoaştem atitudinea lui Isaia al lui Michelan- gelo din capela Sixtină, aproape că izbuteşte totuşi, în pofida acestor indiscreţiuni, să ne convingă. Dacă însă în cele din urmă nu reuşeşte cu totul este urmarea unei căderi inevitabile în teoria raţională a artei, care se sprijină nu numai pe toate convenţiunile academice trecute, dar şi pe prăfuite şi depăşite mitologii uscate, atin- gînd grandoarea prin impostură.

*

Nu există vreo diferenţă esenţială intre portretul devenit mare subiect şi subiectul mare aşa cum îl practică Reynolds în mod simultan, *Moartea Clcopalrei*, *Moartea Didonei*, *Cymon şi îfigenia*, sau seria shakespeariană în care se vădeşte o admiraţie exagerată tipic preromantică, *Regele Lear, Macbeth şi Vrăjitoarele, Miranda* sau, din Dan te, *Ugolino şi copiii săi*. Nu, trebuie să afirmăm categoric că nu aci rezidă măreţia lui Reynolds. Ea rezidă în parte prin efectul acestor exerciţii de stil şi a conştiinţei excesive pe care o deţine în ceea ce priveşte marea artă, într-o

[1] **Taboul se află în America dar există o foarte bună replică la Dulwich.**

infuzie de demnitate, în reprezentarea realului care atinge obiectivele maxime, pe deasupra tuturor calculelor printr-o simplicitate regăsită. Am văzut toate acestea fie cînd a fost vorba de curtezanele Nelly O'Brien sau Ivitty Fislier, de marea doamnă Lady Albemarle sau de Lord Ileathfield, comandantul de război. Opera îl face să depăşească doctrina. Marile portrete ale lui Reynolds sînt mult mai mult decît simple portrete.

Ruskin a salutat în el, pornind de altfel de la definiţii arbitrare şi dintr-o insuficientă cunoaştere a istoriei artei, pe unul dintre cei şapte mari colorişti ai lumii. Este incontestabil totuşi că dezvoltarea lui ca artist a fost foarte activă în domeniul culorii. Acest pictor e însă antipi- toresc. Cu alte cuvinte, ca oricare dintre oamenii de mare artă sau de artă pură – si aceasta pentru a înţelege mai bine pe însuşi furiosul său inamic William Blake, cu care se află aici în- tr-un acord singular – el este inamicul fragmentării senzuale, al coloritului divizat al tonurilor destrămate întîlnite la Flamanzi sau la Veneţieni. „Pentru a reda un climat general de grandoare chiar de la prima vedere,... liniştea şi simplitatea trebuiesc să domnească asupra întregii opere, fapt la care va contribui mult şi întinderea pe toată lărgimea a unui colorit uniform şi simplu". Şi citează clarobscurul şcolii de la Bologna, tonurile largi şi clare de la Roma şi Florenţa.

„Albastrurile, rosurile şi galbenurile tranşate pe care le vedem la draperiile şcolii romane şi florentine dau efectul grandoarei căutate. Poate că aceste culori distincte frapează mai puternic spiritul, tocmai prin faptul că lipseşte uniunea dintre ele, aşa cum muzica marţială obţine tot efectul prin treceri brusce, puternic marcate de la o notă la alta."

Şi cu siguranţă că tonurile de roşu şi albastru sumbru şi negru însuşi aşezate larg de Reynolds fac parte din categoria aceasta în aceeaşi măsură, deşi delicateţea semi-tonurilor frapează încă şi mai mult. Dar Reynolds osie însuşi tipul artistului în slujba celor mari şi puternici, şi-şi modelează chiar

comportamentele după ale lor, mai curînd decît a pune pe prim plan realităţile fundamentale ale artei proprii. Am putea crede că-şi aminteşte tot timpul de compatriotul său din Devonshire, pictorul Gandy d'Exeter, care recomanda ca pictura să fie substanţială, onctuoasă ca brînza cu smîntînă. Pasta putea fi deci savuroasă, iar pictura e solid aşezată. Dar această imitaţie de mare senior nu punea mîna pe pastă şi pasta nu era bună. în vreme ce artiştii cei mai umili îşi frămîntau şi-şi preparau singuri culorile, Reynolds le primea pe toate de-a gata în acel început al erei falsificărilor. Astfel, foarte adesea, ele s-au descompus, unele au pălit şi am vorbit aci de carnaţiile dispărute în atîtea portrete de femei – altele s-au înnegrit şi pictura uneori

nemaipomenit ele crăpată pare că e reţinută pe pînză numai prin verniu: este chiar cazul *Lordului Heathfield.* Dispreţuitor faţă de materie, cu ochii fixaţi în Olimp, Reynolds picta pentru eternitate.

⋆

Arta portretului în Anglia nu s-a organizat nici un moment în jurul lui Hogarth, care de altminteri, cu tot geniul său în acest domeniu, nu pictează prea diferit de alţi mulţi şi robuşti contemporani ai săi, ci în jurul lui Reynolds. Ar fi trebuit, fără îndoială, înainte de Reynolds să vorbim de Jervas, de Jonathan Richardson, de Thomas Hudson (1701—1779),[I] de Arthur De- vis[II]. A fost vorba de la început să evităm catalogul. Dar pe Allan Ramsay (1713—1784), dacă nu l-am plasat mai devreme, nu-**l** putem în nici un caz ignora. Un istoric al artei engleze i-a atîrnat o etichetă care s-ar putea potrivi la orice: pictor de portrete naturi moarte. E

I **Portretul său intitulat *Mrs. Coli ier* (1744) este interesant şi vădeşte mai mult decît în chip obişnuit un conştiincios realism amestecat cu stîngăcii şi manierisme. Faţa (gura, privirea) o foarte sensibilă.**

II **(1711-1787), Un portret de femeie la Ta te Gallery este un delicat format mic în roz şi mov pal. Portretul familiei James arată dificultatea pe care a avut-o încercînd să aşeze grupul în natură. Ne face să ne gîndim la un Gainsborough de început, dar mult mai slab, mai inconsistent**

absurd. Ne amintim cît a tunat şi a fulgerat Rousseau împotriva celui care i-a făcut un cap de ciclop. Poate că sensibilitatea lui Ramsay, foarte vie, de altminteri, s-a influenţat prea mult de Rousseau, deformatul, de unde acea permanentă tensiune dispreţuitoare, aproape ostilă pe care subiectul devenit spectator o va descoperi în propria-i imagine.

„Era făcut să picteze femei", scrie despre el Horace Walpole, şi nu există în toată iconografia secolului al XVIII-lea figură mai vie şi mai emoţionantă ca cea a *Margaretei Lindsay*, soţia lui. Acest tablou de maestru şi de o remarcabilă măiestrie, datat în jurul lui 1755, este de o perfecţiune singulară prin sensibilitatea texturilor, forţa prezenţei şi calitatea lirică a culorilor, dominată de albastrul delicat răspîndit asupra dantelelor şi a tulului diafan şi de rozul alăturat unui brun arămiu. Fiu de poet, Allan Ramsay pleacă de la Edinburgh la Roma în 1736, de unde revine în 1738. E clar că a fost influenţat şi de pastelistul francez La Tour. în 1756 se instalează la Londra şi în 1767 devine „pictorul obişnuit al regelui". N-a încercat niciodată să se opună lui Reynolds, şi nu ezită să-l studieze, iar uneori să-l urmeze. Dar cînd în sfîrşit ia fiinţă prima capodoperă a lui Reynolds, portretul imaginativ al lui *Commodore Keppel*, într-un cadru atmosferic şi marin, trebuie să-l raportăm la Ramsay şi la portretul lui *Mc Leod of Mc Leoda}e* cărui port, implantare şi gest imperios sînt practic identice. Un portret ca acel al lui *Mrs. Bruce of Arnot* (National Gallery of Edinburgh) reuneşte În egală măsură seducţie caracteristică, lărgime şi lumină. Portretul de copil *Magdalen Erskin* e viu ca un Hogartli. La Tale Gallery se află portrete de bărbaţi (printre care şi al său propriu), figuri solide, nu întotdeauna proaspăt rase, al căror realism e caracteristic şi marchează acele limite pe care pictorul nu încearcă să le depăşească. Observăm că cea mai mare parte din aceste portrete sînt pe fond negru. Departe de

concentrarea specifică în artă a lui Reynolds, el se va preocupa tot mai mult de litere şi din ce în ce mai puţin de pictură.

⋆

George Romney (1734—1802) aparţine categoric perioadei lui Reynolds, opera sa fiind totuşi mai mult decît de o interesantă varietate: dezvoltarea lui se află şi sub alte influenţe şi ar fi ajuns la un stil puternic şi original dacă ar fi avut inteligenţa critică să-şi dea seama unde îl va duce propria-i sensibilitate şi ce viziune îi va oferi. Trebuie să adăugăm că era de origine des- 70

tul de umilă, era fiu de tîmplar. Totuşi, în casa tatălui citeşte *Tratatul despre pictură* al lui Vinci. Şi a putut, de bine de rău, să-şi facă ucenicia artei pe lîngă un portretist ambulant care-l învaţă să frece şi să amestece culorile. De asemenea, pictura sa, spre deosebire de a lui Reynolds şi chiar a lui Gainsborough, a rămas intactă, culorile sînt minunat declare. în 1762 se află la Londra, doi ani mai tîrziu îşi face voiajul în Italia. A fost mult mai mult decît Reynolds sensibil la antichitate şi în special la sculptură. La el picioarele apar sub drapaj mai reale, mai evidente; de asemeni şi modeleul feţelor. După ce o va întîlni însă pe frumoasa Emma Hart-Lyon, cea care va deveni Lady Hamilton şi iubita lui Nelson, va fi în chip atît de absurd obsedat de fiinţa ei încît o va picta de sute de ori şi sub diverse deghizări. A fost o lungă perioadă de timp şi de energie pierdută. Se pare că a suferit de multe indispoziţii şi incertitudini. Fuge de el însuşi, aşa cum ani de zile uită de existenţa modestei salo soţii. în arta sa simte realitatea şi o redă admirabil, dar îi lipseşte forţa de a o compune pentru a o depăşi. Vedem la National Gallery, *Familia Beaumont* care îi aparţine, o excelentă „conversaţie", vie şi animată, în care roşul celor doi militari relevă o armonie colorată discretă şi sensibilă. N-a găsit însă în ansamblul compoziţiei secretul de a afirma această unitate. Portretul lui *Mr. Morland* (la Tate Gallery) este strălucitor. în schimb *Perdita* (care se află la Wallace Collection, unde o putem compara cu pînzele lui

Reynolds şi ale lui Gainsborough) e de o seducţie cam rigidă. Ştie în chip admirabil să surprindă un ansamblu decorativ de linii ca în portretul *Mrs. Booth* (National Gallery din Edinburgh) în care motivul alcătuit din multiple borduri de blană e profund pus în valoare. Portretul lui *Warren Hastings* (1795) – erou al marii aventuri coloniale, căruia justiţia metro- **71** polei îi cere în chip meschin socoteală, constituie o înaltă şi sumbră figură de tragedie: fără îndoială singurătatea i-a oferit lui Romney secretul de a înţelege marea solitudine.

Johannes Zoffany (1734—1810) este german din Frankfurt, care însă la întoarcerea de la Roma, unde urmase o lungă ucenicie, se stabileşte in Anglia, către 1760. Istoricii de artă îl închistează mai mult sau mai puţin sever într-un gen pe care l-a creat cu ajutorul şi încurajările lui Garrick. E vorba de „conversaţia dramatică" sau grupul de actori, în care vivacitatea, agilitatea şi simţul său dramatic just fac adevărate minuni (de pildă Garrick în „the Farmer's Return") şi aduc ca şi în teatru, după gustul epocii, realitatea minuţioasă a vieţii adevărate. Fie cu bună ştiinţă sau din pură întîmplare, Zoffany ne revelează o dată ceea ce ar fi putut face în arta portretului. Cine dintre cei care au vizitat National Gallery n-a fost impresionat de *Mrs. Oswald?* Această pînză mare e o capodoperă. Bătrîna doamnă şade la rădăcina unui copac, cu capul duios, gin di tor, rezemat de trunchi, cu mîinile unite una peste alta şi braţul trecut prin panglica pălăriei sale mari, deschise, în rochie albastră sub şalul negru: totul e numai graţie, sonoritate şi armonie, iar această operă unică mi se pare că merită a fi încadrată în acel moment de conştient individualism aristocratic care explică forţa singulară a artei portretului în Anglia.

Cît se poate de puţin obsedat de compoziţie, Zoffany este capabil de efecte de mulţime pe care nu le vom mai întîlni decît la pictorii din epoca

victoriană, ca în *Life Class at the Royal Academy* (1772) în care fiece asistent e un veritabil portret.
Scoţia îl dă pe Henry Raeburn (1756—1823). Pe acesta îl separă o generaţie întreagă de Reynolds, dar interpretarea artei portretului rămîne aceeaşi: doar că e mai puternică, mai greoaie, mai rigida,

şi prezintă puncte comune cu arta lui Romney: aspectul de moment, între altele. Raeburn este un artist puternic localizat, care nu părăseşte Edinburgul decît în perioada de formaţie – cei doi ani din Italia (1785—1787) al căror efect nu e evident. La început ucenic argintar, pare să păstreze întotdeauna ceva de miniaturist, cu toată scara considerabilă a tablourilor sale: acel colorit parcă emailat a cărui strălucire insolită pretinde oarecare obişnuinţă. Lumina e adesea crudă, artificial concentrată asupra figurii foarte modelate. Ce piepturi nobile au scoţienele lui *(Mrs. Scott Moncrieff*, *Mrs. Finlay, Mrs. Hamilton) !* Ce nasuri, am fi tentaţi să adăugăm, acei scoţieni! Uneori întîlnim multă umanitate, fire deschisă, comunicativitate şi bonomie în aceste figuri *(Mrs. Campbell*, *John Wauchope*, *Adam Rolland*, *Alexander Adam).* Acestea nu exclud însă un aspect monumental pe care îl găsim în special la militarii săi ce se înalţă plini de măreţia strălucitoare a tartanului *(Colonel Âlastair Macdowell)* şi, poate şi mai scînteietor, *Sir John Sinclair*, cu tunică roşie şi tartan verde, sonori pe un cer de aramă.
Ca pictor, dacă acceptăm particularităţile unui colorit aspru dar nu neinteresant, i-am putea reproşa că nu e decît un portretist. El ne ajută să înţelegem că însuşi un Reynolds, în pofida aspectului foarte convenţional al fondurilor sale – a acelei naturi adesea vizibil ferecate în atelierul pictorului, fie arbore, cer sau nori – e total diferit, şi că figurile sale sînt vizibil *în raport*, ceea ce le sustrage din lume şi le plasează în- tr-un alt univers. Dacă întîlnim vreun fond altfel decît neutru la tablourile lui Raeburn, aceasta nu constituie o regulă, faptul e insignifiant. Rămîne o artă virilă şi sinceră pe care o vom descoperi întotdeauna cu simpatie.

⋆

După Reynolds deprinderea executării unui bun portret este atît de categorică, încît va trebui, atunci cînd vom continua să admirăm sensibilitatea şi talentul, să vorbim de toţi în egală măsură: de James Northcote (1746—1831) care e mai mult decît un discipol al lui Reynolds şi al cărui *Portret de copil* (Victoria and Albert Museum) este încîntător. Mare parte din pictura lui Thomas Lawrence (1769-1830) este (nu în întregime, dar să ne amintim de Reynolds!) bună şi serioasă. A sa *Regina Charlotte* (National Gallery) este pentru un portret regal, de o probitate absolută, de o subtilă iluminare, de o delicată tonalitate argintiu-roză. Portretul lui Charles Lambton, *The Red Boy* – şi ne gîndim inevitabil la o replică dată lui *Blue Boy* al lui Gainsborough, prezintă în neglijenţa aproape insolentă a pozei, alături de roşul triumfător, ceva în egală măsură romantic şi modern, ceea ce ne dă impresia că ne aflăm în altă epocă. Dacă hazardul unei expoziţii ne face să descoperim un portret ca acela al lui *Arthur Atherley*, surprinşi de astă dată de intensitatea cu totul romantică a acestui tînăr bărbat cu vestă albă şi haină roşie pe un cer dramatic şi un pămînt obscur, ne întrebăm dacă nu cumva există un Lawrence încă nerecunoscut.

De la această ultimă iradiere a influenţei lui Reynolds asupra artei portretului să ne întoarcem pentru o clipă la învăţăturile lui. Cuvîntă- rile sale sînt categorice, atît în privinţa ierarhiei genurilor cît şi a importanţei marilor subiecte, a picturii istorice în particular, legată de o valoare estetică, pe atunci în plină ascensiune: sublimul.

El contribuie să susţină, mai mult decît să creeze de altminteri, un curent pe care medievalismul în poezie ca şi în arhitectură şi gustul pentru neo-gotic îl manifestă uneori: am menţionat că Reynolds pictase *Regele Lear*, *Macbeth şi vră-*

jitoarele, Miranda (ca şi Hogarth) pentru galeria shakespeariană Boydell la care au fost chemaţi să contribuie toţi artiştii respectabili ai vremii, în acelaşi timp antichitatea greacă era dezvăluită publicului în savante publicaţii, era descoperit, Pompeiul, Winckelmann se instituia profetul acestei renaşteri. Curentul istoricist se manifesta în pictură, trebuie s-o subliniem, mai curînd în Anglia decît în Franţa. Printre reprezentanţii săi vom cita mai întîi pe James Barry (1741—1806), irlandez de umilă origine, autodidact pe care Edmund Burke îl descoperă la Dublin, pe care îl protejează şi-l aduce la Londra în 1764, apoi îl trimite în Italia (1766—1770). Barry este pentru ceea ce se numeşte stil mare un ultra-Reynolds căruia nici o prudenţă nu-i temperează entuziasmul, şi pentru care stilul mare înseamnă eroicul atît în moravuri şi costume, cît şi în subiect. Cu alte cuvinte antichitatea. Cînd Barry revine de la Torino, îl vom afla în nord cu flamanzii şi olandezii – cu cotidianul „Domnul să te ajute Barry!... în ţara unde te duci, pictorii de stridii şi foi de ceapă, şireteniile coloritului şi alte nimicuri copilăreşti sînt la fel de gustate ca şi aici". Barry e bine primit la întoarcere şi pictează pentru marea sală a societăţii de Arte Frumoase o serie de tablouri vaste, pline de grandoare, pe tema „Progresul civilizaţiei". Dar asprimea, agresivitatea, domină în caracterul lui; insultă, calomniază de jur împrejur şi sfîrşeşte prin a fi expulzat de la Royal Academy în 1799, devenind blestematul care dorise să fie.

La antipod se află Benjamin West (1738 – 1820), născut în America, despre care Ellis Waterhouse crede a fi poate semnificativ faptul că împreună cu compatriotul său Copley îndrăzneşte nu fără scandal să îmbrace eroismul în costume moderne. Dar din 1764 lucrează clasic *(Alegerea lui Ilercule)* şi din 1768 abordează eroicul *(Cleombrote alungat de Leonida).* în acelaşi an: *Debarcarea Agripinei la Brindisi* şi *Regulus părăseşte Roma pentru ultima oară*, comandă regală, toate atrăgînd atît de mult atenţia

publică încît moda trece şi în Franţa. Totuşi în 1771 West se reîntoarce în prezent şi pictează *Bătălia de pe înălţimile de la Abraham şi moartea lui Wolfe*, aproape aşa cum au avut loc, inserînd totuşi în chip foarte vizibil mitul războinicului sălbatic, un alt mod de eroism. Se spune că Reynolds a pledat în zadar ca personajele să poarte costume antice. Costumat în haine moderne, tabloul a avut un enorm succes, consacrat şi prin difuzarea gravurii cu aceeaşi temă. E o etapă.

West, care suferea de a fi fost preşedinte la Royal Academy, e un artist mai variat şi mai puţin neinteresant decît am putea crede auzindu-**l** proclamat întotdeauna omul unui singur tablou. Peisajele lui nu sînt lipsite de imaginaţie[I]. Nu sîntem total surprinşi cînd, bătrîn cum era în anul 1817, va fi prins de romantismul către care de multă vreme se îndrepta şi pe care l-a produs în spiritul apocaliptic al momentului în *Moartea pe un cal alb.*

John Singleton Copley (1738—1815), venit mai tîrziu din America, a rămas străin de convenţiile europene. Cu toate că era un pictor ce-şi poseda suficient meseria, există ceva naiv în imagistica sa populară şi aproape arbitrară în alegerea subiectului pe care îl compune pentru Academie în 1778, *Brook Watson şi rechinul.* Moment dramatic: omul gol se zbate în valuri, enormul rechin cu botul deschis este gata să-l prindă; din barcă un om aruncă un harpon, alţi doi se apleacă spre naufragiat. în 1783, Copley pictează *Moartea comandantului Pierson*, frumos

> tablou de acţiune războinică, puţin grandilocvent dar superb luminat şi compus, li datorăm şi cîteva portrete de o singulară veridicitate *(Mrs. GUl*, Tate Gallery)[II].

I **De văzut la Tate Gallery un *Peisaj cu oi,* frumos modulat de arbori roşietici în planul al doilea, cu distanţe violete şi opacităţi albastre sub nori.**

II **O notă de fantezie animată şi adesea strălucitoare se distinge către sfîrşitul secolului între pictura nobilă a lui Reynolds şi pictura de gen înrădăcinată în tradiţia naţională.**

VI. GAINSBOROUGH: PORTRETUL ÎN PEISAJ

Tot ceea ce am crezut că pot stabili cu privire la Reynolds, am realizat lăsînd la o parte pe marele său rival, Thomas Gainsborough (1727—1788) a cărui figură alcătuieşte un singular contrast cu cel dintîi. Gainsborough tocmai murea pe cînd Reynolds îşi pronunţa cel de-al „Paisprezecelea Discurs, care constituie în parte un a- devărat elogiu la adresa lui. Într-un pasaj adesea citat, dar de foarte mare importanţă între altele pentru faptul că Reynolds subliniază ceea ce noi n-am fi îndrăznit să facem cu atîta claritate, se spune că înainte de secolul al XVIII-lea n-a existat nici o tradiţie eminamente engleză, caracteristică în pictură. „Dacă vreodată – spune el, această naţiune ar produce atîta geniu încît să echivaleze cu distincţia onorabilă a unei şcoli engleze, numele lui Gainsborough ar trebui transmis posterităţii ca unul dintre şefii de promoţie în istoria artei noastre”. Cu toate că el menţine aici, cel puţin prin diverse implicaţii, un scrupulos echilibru între

---

îi găsim în această zonă intermediară pe Stothard (1755-1834) amic cu Blake pentru o vreme, care ne dă spre exemplu *Zei şi nimfe la baie*, pictură în uleiuri luminoase (Victoria and Albert Museum) şij pe Julius Caesar Ibbetson (1759-1817). *The Mermaid's Haunt - Peştera Sirenelor* –Jeste de o artă rococo, [clară şi păgîna, şi cum adesea rococoul se află pe drumul romantismului, nu sîntem surprinşi de a găsi bizar şi fantastic, *Faeton în furtună*, care pare a purta la dimensiunea dramatică a prototipului mitologic, printre culmi stîncoase şi prăpăstii, 77 sub cerul brăzdat de fulgere, atelajul cotidian

variatele ramuri ale geniului lui Gainsborough, tot el declarase altă dată, spre enervarea lui Wilson, că Gainsborough ar fi cel mai mare pictor de peisaje, înainte de a-i evoca cariera, să amintim care era situaţia atunci cînd a debutat în pictura engleză de peisaj. Aşa cum o arată însăşi modesta ei poziţie în ierarhia academică şi în con- 78

cepţia lui Reynolds, aceasta nu era preţuită şi cu atît mai puţin solicitată, cu toate că se afla în curs de valorificare, şi cu toate că estetica pitorescului, de care e legată, e în plină desfăşurare. Vanitatea clientului nu e satisfăcută numai de posedarea unui tablou aparţinînd unui pictor de reputaţie; el pretinde ca acest tablou să fie şi reprezentarea lui însuşi. Poate deci că însăşi necesităţii de a trăi şi de a-şi face un nume, în aceste condiţii, îi datorăm de bine de rău pe Gainsborough portretistul.

S-a născut la Sudbury în Suffolk, în 1727. O privire asupra hărţii Angliei ne arată că cele două provincii Suffolk şi Norfolk – Estul Angliei – întinse către Ţările de Jos, sînt mai puţin universal-plate, dar se bucură de aceeaşi lumină, de aceleaşi dulci intimităţi vegetale, de aceleaşi umbre verzi şi aceeaşi tradiţie culturală, reprezentată din generaţie în generaţie printr-o mare circulaţie de tablouri de gen şi peisaje ale maeştrilor – mai ales ale micilor maeştri flamanzi, către bogatele aşezări din această parte: Wynants, IJobbema, Ruysdael şi alţi vreo sută de confraţi mai mici sînt oaspeţi familiari ai acestor regiuni de litoral. Gainsborough creşte printre ei. îşi descoperă încă din copilărie vocaţia pentru pictură. Pare să nu fi întîmpinat greutăţi pentru a o face acceptată şi de tatăl său, negustor de postavuri dotat cu fantezie, cu o fire veselă şi puţin cam ruinat. La virsta de treisprezece ani, în 1740, pleacă la Londra unde îşi învaţă meseria pe lîngă doi maeştri: unul, desenatorul-gravor francez Gravelot, bun ilustrator al graţiilor pretenţioase ale şcolii lui Wat- teau; celălalt, Hayman (1708 – 1776), artist de factură inegală, în principal portretist şi pictor de „conversaţii" influenţat în egală măsură atît de şcolile continentale cît şi de arta lui Hogarth. Walpole notează că este tentat să aplice figurilor sale picioare strîmbe şi mă tem că

acestea au devenit contagioase. Dar Hayman este un inventiv experimentator care aduce încontinuu inovaţii în multe ramuri ale picturii de gen.

Să reţinem numai tablourile sale cu scene cîmpeneşti şi de petreceri rustice la nevoie amestecate cu teme de istorie sau teatru, ca de pildă scena luptelor din *As You Like It.*

Gainsborough nu va merge niciodată în Italia, iar instrucţia academică pe care a primit-o sub îndrumarea celor doi maeştri ai săi a fost cu siguranţă limitată. El nu va spune nimic în această privinţă deşi va declara: „Suffolk a făcut din mine un pictor". „N-a existat vreun boschet pitoresc, un frumos copac solitar, un arbust, un izvor, un singur stîlp din oraşul meu natal sau din împrejurimi, pe care să nu-l fi păstrat precis în amintire încă din vremea celor mai tineri ani ai mei." Acelaşi ton de ancorare în copilărie îl vom • regăsi în analogii verbale surprinzătoare şi la Constable. începe să apară subiectivismul pasionat al romanticilor, pe care îl recunoaştem în plină epocă clasică la un geniu e drept inegal atît în caracterul cît şi în formaţia sa.

Inegal va fi Gainsborough atît în viaţă cît şi în moravuri: nervos, instabil, copleşit de realitate pînă într-atît încît o singură seară petrecută cu Johnson îi va fi de ajuns pentru a-i reproduce, fără voia lui, toate ticurile şi grimasele. Nu poate suferi cărţile, dar cîntă fericit la viola da gamba. N-are nimic împotriva unui chef straşnic, pentru a se vindeca astfel de frecventarea obligatorie a cercurilor mondene, după care zace însă două-trei zile fără să picteze nimic. E socotit indolent, dar poate nu e decît un ciclotimie, căci ardoarea şi bucuria de a picta zac într-însul: au rămas de la el aproape şapte sute de portrete şi încă vreo două sau trei sute de peisaje, fără a mai socoti desenele, guaşele şi celelalte lucrări pe care le-am putea denumi naturi-mixte.

În 1745, adolescentul se instalează deja ca pictor la Londra; în 1746, decepţionat (de sine însuşi în special), mereu impulsiv, se reîntoarce laSudbury unde întîlneşte la o plimbare o tînără fată faţă de

care simte în primul rînd o atracţie fizică.
Se căsătoreşte cu ea. Se spune că ar fi o fiică naturală a unui duce. Mai sigur e faptul că fata 80 dispunea de o rentă de două sute de lire. **Nu e** pentru el legătura ideală, dar Gainsborough poate să picteze: nu va muri de foame.
Vorbeşte despre un peisaj pe care l-ar fi pictat înainte de părăsirea şcolii şi pe care l-a terminat în 1748. Nu e de găsit nicăieri, dar la aceeaşi dată oferă azilului de copii găsiţi, continuînd tradiţia lui Hogarth, un tablou care reprezintă *Spitalul de la Charterhouse*. E un peisaj urban în spiritul tradiţiei perspectivelor flamande. E în acelaşi timp şi o foarte personală capodoperă. Un drum pietruit duce către construcţiile care barează orizontul dincolo de arborii aflaţi în stînga, pornind de la clădirea înaltă din dreapta, pentru a stabili planul al doilea. Dar îndrăzneala constă în lumina care joacă pornind de la cerul pe jumătate înnourat, în contrastul de o violenţă pură dintre umbra – foarte colorată – şi partea luminată a drumului şi a peretelui care îl mărgineşte; pie- trăria de un brun roşiatic devine aproape galbenă, peretele trece spre roz. Îndrăzneala mai rezidă şi în cele două mici siluete de copii care se joacă pe jos cu mantale şi pălării şi care marchează cu precizie liziera dintre lumină şi umbră. Aceste tablouri se pictau cu scopul de a atrage atenţia publicului asupra pictorului. E caracteristic lui Gainsborough de a fi voit să intereseze printr-o asemenea operă. Nereuşind însă, pictează portrete. Cele din jurul lui 1750 nu sînt în vădit progres faţă de timpul respectiv, dar ne fac să ne gîndim mai ales la ceea ce cuprindea epoca în materie de pictori stîngaci şi puţin întîrziaţi, ca Highmore, Dandridge, Hudson, Devis, Hayman, siluete înţepenite, picioare împiedicîndu-se unul de altul, centru de gravitate nesigur atunci cînd nu sînt aşezate într-o poziţie ce pare tot timpul provizorie *(Heneage Lloyd şi sora sa,* la Fitz- william Museum; *John Plampin* la National Gallery; *Pictorul*, *soţia sa şi copilul lor).* Trecem repede peste aceste amprente de naivitate şi sîntem tentaţi a reţine stîngăcia pozei dar, în acelaşi timp, şi graţia liniilor, savoarea coloritului. Toate acestea le sesizăm cu destulă dificultate:

sîntem fascinaţi însă de pictură ca pictură în sine. Se observă de altminteri foarte bine că însuşi Gainsborough nu se prea interesează de subiectele pe care le alege. Dacă luăm spre exemplu tabloul intitulat în chip bizar *A Lady and a Gentleman* (la Dulwich) şi, în jumătatea sa din stînga, cel mai celebru tablou din tinereţe *Mr. şi Mrs. Andrews* (National Gallery), observăm că e vorba de două variaţii pe aceeaşi temă: în stînga copacului, el, în picioare, în dreapta copacului, ea, aşezată. Ea e aproape aceeaşi; pălăria şi rochia au altă culoare, dar păstrează aceeaşi formă. Tabloul de la Dulwich ne face să ne gîndim la acele specii de animale la care masculul se remarcă prin penele-i strălucitoare, jachetă lungă roşie, costum şi pantalon albastru-negru. Ea, ca o raţă modestă, în rochie brună ce se pierde în peisaj. Lirismul din tabloul *Mr. şi Mrs. Andrews* este mult mai total, totul cîntă, de la firele de iarbă pînălanori, pînă la trunchiul copacului care pare că primeşte o parte din reflexele din movul lor luminos. Rochia de satin bleu deschis a femeii, tunica gris-beige trecînd spre un verde uşor în umbra vînătorului, alcătuiesc acordul unei tonalităţi dintre cele mai delicate şi mai fericite pe care ni le-am putea imagina. Umbrele, netede, sincere, aproape limitate, caracterizează un modelaj care reprezintă aici naivitatea despre care am vorbit mai înainte: ai impresia că te afli în faţa unor figurine de turtă dulce şi nu a unor fiinţe vii, a căror carnaţie se scaldă în voalul atmosferei. în jurul personajelor, un peisaj care nu pare întru totul de factură picturală. în dreapta femeii se vede un drumuleţ inform cum n-o să vedem niciodată la Rubens; dar cîmpia întinsă, cu grîu încă verde, arborii care preced prelungirea obscură a unei păduri, întreruperea discretă a liniilor care marchează copacii, totul încîntă, momentul şi maniera, a cărei sinceră, sănătoasă şi veselă soliditate nu o vom mai regăsi la maturitatea artistului. Coloritul acid şi proaspăt, tonurile verzi, roşii,

sincere, şi uşoare, gama albastrurilor şi a ocrurilor ne fac să ne gîndim la Goya, ca şi alte aspecte ale viziunii artistului, chiar fără a exclude

0 oarecare rigiditate a personajelor.

Peisajele pure din aceeaşi epocă, de exemplu *Peisajul cu pădurea de la Cornard* (National Gallery of Scotland, Edinburgh) sînt pictate cu aceeaşi intensitate luminoasă şi aceeaşi transparenţă: apă, cer, cariera de piatră, personajele minuscule şi bine modelate, vîrtejul de apă care se ghiceşte în partea de jos a tabloului, drumul întortocheat care se sfîrşeşte în partea de sus – regăsim acelaşi farmec. Cel mai celebru dintre peisajele acestei prime perioade e *Cornard Wood* (sau *Gainsborough's Forest)* de la National Gallery care, mai mult decît *Charterhouse*, rămîne în tradiţia olandeză: peisaj plasat în cotidian prin discrete prezenţe umane, care îi dau mişcare şi viaţă.

Se văd doi măgăruşi, un sat ghemuit în singurul colţ de orizont vizibil între copaci, un drum care trebuie să ducă undeva dincolo de o cotitură care lasă să se vadă crupa unui cal şi călăreţul său; ceva mai aproape, diverse alte personaje clasice, un ţăran care umblă cu cîinele şi un lemnar în prim plan, care-şi leagă maldărul de vreascuri; luciri de apă şi reflexe într-o baltă; iar în rest, arbori pictaţi cu dragoste în spiritul tradiţiei lui Hobbema[1]. Gainsborough spune foarte just despre acest tablou: „Nu se observă mare lucru în sensul compoziţiei dar contactul intim *(closeness)* cu natura, studiul şi grija pentru detalii valorează cît tot ceea ce am realizat în continuare". (1748)

în 1752, prima mişcare decisivă pe care o întreprinde Gainsborough este aceea de a părăsi Sudbury pentru a pleca la Ipswich, port de estuar dar deschis către întreaga lume, unde îl întîlneşte pe Philip Thicknesse, personaj morocănos însă care

leagă o strînsă prietenie cu tînărul artist, îl încurajează, ba mai mult, îl critică, mai ales în privinţa stîngăciei şi a rigidităţii figurilor sale.

De la Ipswich datează diverse naturi-mixte ela-

[1] **Există la Muzeul din Dulwich un tablu de Wynants, *Margine de pădure*: drum care coteşte la stînga, un cal care pleacă, trunchi de copac prăvălit ca centru delumină,**

borate de geniul pictorului: portrete, „conversaţii", sau scene de gen stăpînite de natură, ca de pildă *„Tăietor de lemne făcînd curte unei lăptărese*[11]*,* scenă dominată de o pasiune luminoasă, de o fremătare rapidă care trece de pe spinarea unei vaci albe, plină de umbră şi claritate, pe găleata şi pe sînii lăptăresei, ca şi pe stejarul uriaş şi găunos, plin de noduri, care le încadrează amorul.

El adaugă de data aceasta, unei prospeţimi încă intacte, o tehnică foarte sigură: se observă faptul în delicatele sale portrete. în această a doua fază, modelarea formelor este caracteristică prin sensibilitatea şi moliciunea pielii, şi am fi tentaţi să apreciem în redarea artistică un realism aproape excesiv, dacă n-ar fi intensitatea atît de expresivă a privirilor şi a gurii, descoperirea în plin secol al XVIII-lea a adevăratei naturi a copilăriei, a puternicei şi deosebitei ei conştiinţe a lumii ce iradiază pe chipuri, în gesturi şi în mişcări, sensibilă prin contagiune pînăşi în degajarea catifelată a stofelor (trei portrete ale celor două fiice ale sale, la Victoria and Albert Museum şi la National Gallery). în 1759, Philip Thicknesse se află la originea celei de-a doua migraţiuni. Gainsborough părăseşte Ipswich pentru a pleca la Bath. Din 1760 pînă în 1774 va picta la Bath, într-un mediu monden şi cultural dintre cele mai rafinate din Anglia, dar în acelaşi timp exigent, stilat, unde succesul rezidă în a cuceri, şi unde trebuie permanent lărgite bazele artei sale, în egală măsură cu afirmarea originalităţii viziunii proprii. Are mijloace noi la dispoziţie. Pictorul de atunci, dacă pe de o parte privea mai mult spre trecutul artei sale, nu avea nici facilităţile vreunui muzeu real, ca să nu mai vorbim de vreunul imaginar. Dar în acea vreme de grandoare oligarhică aproape feudală, el dispunea totuşi, şi faptul era poate 84

important, de acces liber în multe case mari, care posedau importante colecţii particulare. În jurul oraşului Bath se aflau castele, ca de pildă Wilton. Gainsborough a găsit aci operele a doi artişti care vor exercita asupra lui o influenţă decisivă, Van Dyck în privinţa portretului şi Rubens în domeniul

peisajului. Van Dyck mai mult prin ton decît prin stil, prin încrederea în sine însuşi şi gloria mondenă pe care Gainsborough se pricepe foarte bine s-o ataşeze individualităţii sale; mai bine zis, trăieşte acum o etapă nouă, subtilă, a bucuriei de a picta. Van Dyck contribuie să întărească în el sensul vibraţiei colorate a materiei, fie ea mătase, voal sau cer, în care se regăseşte temperametu-i nervos. Totuşi nu e influenţat decît în direcţia lui însuşi. Desigur, există *Blue Boy* (1770, Huntington Library la San Marino în California), „Gioconda" lui Gainsborough, tabloul pe care-l cunoaştem de pe cînd nu cunoşteam încă pictorul, şi în care artis-tul, într-un moment de identificare cu maestrul anglo-flamand, şi pentru a comemora şimai bine stilul a îmbrăcat modelul cu un costum din epoca lui Carol I. Coloritul argintiu evidenţiat de transparenţe subtile, supleţea şi prestanţa sînt excepţional transpuse. Jocul nu e lipsit de sens. în 1765, în portretele salo de bărbaţi, Gainsborough încă nu ştia ce să facă cu picioarele modelului pe care de bine de rău, mai totdeauna le făcea încrucişate: se observă mereu nesiguranţă în echilibrul modelului. *Blue Boy* sau alte portrete contemporane nu ne mai oferă temeri de genul acesta. Mai mult, Gainsborough a învăţat să dispună alternativ în cursul anilor şaizeci, de factura sa veneto-flamandă, pitorească şi abruptă de contrast şi de clarobscur, unele dintre portretele sale cîştigînd o demnitate cu totul nouă *(James Donnithorne*, *George duce de Mon- tagu, William FitzwiUiam*[l] etc.)

Perioada de la Bath este in general de o mare şi bogată varietate: să citäm marele portret roz al lui *Mary*, *contesă Howe* sau acela al lui *Elisabeth şi Mary Linley*, muziciene (1772), care mi se par, deşi mai puţin dotate cu o imediată putere de seducţie, că ating culmi mai depărtate, dincolo de sofisticare sau naivitate – vădind o pictură complet şi pasionant liberă, o strînsă intimitate cu subiectul, un adevăr

l **Aceasta din urmă (1775) la Fitzwilliam Museum, 85 Cambridge.**

dincolo de orice realism. Aceste feţe puţin modelate sînt totuşi extraordinar de prezente prin privire, iar ţinuta capului, rochia albastră şi rochia verde, pictate în tuşe mari, constituie impresii picturale şi nu „redarea" unei stofe, fondul de frunziş ce trece în spatele lor de la lumină la întuneric, fără pic de cer, constituind de asemenea o fericită libertate.

S-a discutat, între alte aspecte ale artei lui Gainsborough ca portretist, despre pătrunderea sa psihologică. Singurul răspuns rezonabil, pare-se, este că Gainsborough nu e Reynolds, deci nu exprimă acelaşi lucru întrucît nu acelaşi lucru îi interesează, pentru că nu încearcă să descopere permanenţa dincolo de clipa prezentă, ci dimpotrivă adevărul acestei clipe şi nu numai ceea ce am denumit prezenţă, dar şi raportul acestei prezenţe cu el însuşi, pe care include într-o mişcare lirică, aceea a însăşi imaginaţiei sale picturale. Arta lui Reynolds, puternic intelectuală, debordează interesant dincolo de specificitatea picturală, cea a lui Gainsborough se reţine. Totuşi, unele aspecte ale vieţii, gravitatea vîrstei spre exemplu, le apropie: se pot compara portretul evocat mai înainte al lui *Lady A Ibemarle* cu acel al lui Gainsborough, *Mrs. Portman* (1767—1768) împrumutat la Tate Gallery, prin folosirea energică a umbrelor.

în aceste castele splendide, Gainsborough descoperă opera lui Rubens, a cărei influenţă o vom regăsi de-a lungul a două generaţii depeisagişti englezi. Turner scrie despre peisagistul Gainsborough într-un stil cam pompos: „Primele sale eforturi au fost de a-l imita pe Hobbema, dar natura îi furnizează în curînd un material mai bun." E

0 judecată oarecum lipsită de sens, căci Hobbema şi cei de categoria lui l-au lăsat pe Gainsborough foarte aproape de natura în care şi-a desfăţat copilăria şi nu se va depărta de ei decît atunci cînd se va depărta şi de ea. De fapt Rubens e cel care-i oferă o substanţă mai bună: în 1768 îi scrie lui Garrick o scrisoare entuziastă despre unul dintre peisajele lui, despre efectele uşoare aplicate pe tente

calde etc. La Ipswich, de altminteri, Gainsborough construia peisaje cu mai puţine detalii, mai depărtate de real, cărora istoricii englezi de artă le aplică epitetul peiorativ rococo, adăugind şi „Frencli”, chipurile pentru o şi mai justă apreciere. Gravelot i-a transmis reveria pastorală, care poate fi atît justă cît şi injustă, în egală măsură şi Watteau şi Boucher. Există fără îndoială şi puţin adevăr în această analiză, dar dialectica dintre real şi ideal depăşeşte acest episod în timp şi spaţiu. Peisajul observat în particularitatea lui, este considerată în istoria artei mai puţin *normal* decît peisajul compus din trăsături tipice – de pildă, dispoziţia şi funcţiunea structurală a copacilor mai mult sau mai puţin schematizaţi, atmosfera, posibilitatea de mişcare de-a lungul spaţiului considerat ca o scenă, toate atribute simbolice ale peisajului[1].

În plus, mai e faptul că atunci cînd, după influenţa lui Hayman şi Gravelot, se afla în contact cu „rococo-ul francez”, Gainsborough picta peisaje realiste în stil flamand şi abia după douăzeci de ani de participare la şcoala engleză realizează către 1770 un peisaj ca *Ţărani plecînd la tîrg* (la Kenwood Housfe), arbori uşor conturaţi şi

---

[1] **Să-l luăm pe însuşi Gainsborough ca martor în scrisoarea categorică pe care o scrie contelui Hardwick, în care refuză să-i picteze un anume loc cerut de acesta. „N-a văzut nici-odată un loc care să ofere un subiect egal cu cele mai slabe imitaţii după Gaspar, sau Glaude”.**

neidentificabili, suprimarea planurilor intermediare şi a variaţiei tonale în faţa unui orizont de fantezie etc. Sau în 1767 cînd produce curiosul echivalent al unei *Serbări galante*, o foarte frumoasă şi foarte artificială serbare cîmpenească, sub titlul *„Carul recoltei*" (The Harvest Wa- ggon)[I]; în realitate mult mai artificial decît pastoralele melancolice ale lui Watteau, care nu disimulează nici mondenii, nici vidul ce emană din ei. Aici distingem clar fiicele pictorului, Mary în şaretă şi Margareth, încercînd neîn- demînatecă şi în mod periculos să se caţere pe roată, cu cîţiva tovarăşi ceva mai rustici care joacă în chip de actori rolul de ţărani. Aceasta nu înseamnă că tabloul nu e frumos, şareta detaşîndu-se într-o lumină vie faţă de umbra unui masiv buchet de copaci, figurile ţîşnind în piramidă, într-o mişcare verticală care parcă ar voi să zăpăcească bietul cal, îngrozitor de speriat în elanul său de a porni înainte. Culorile cele mai vii şi mai luminoase sînt concentrate în jurul stofei roşii care atîrnă din vehicul; totul, pînă şi umbra, este foarte colorat.

În 1774, Gainsborough, care devenise în 1768 membru fondator la Royal Academy, părăseşte Bath şi se instalează la Londra. Urmărind catalogul şi observînd frecvenţa operelor sale, vedem că a întîmpinat în continuare oarecare dificultate pentru a se face cunoscut. Cu Academia nu era în relaţii prea bune şi pe deasupra nici cu Reynolds personal nu se înţelegea deloc, în 1776 totul se schimbă deodată şi devine pictorul favorit al Curţii. înainte, puţinele comenzi de portrete îi îngăduiau mai mult răgaz pentru peisaj. Din 1775 datează *Adăpatul vitelor* despre care Horace Walpole scrie că „acest peisaj în stilul lui Rubens este cel mai frumos din cîte s-au pictat în Anglia".

Se scaldă în lumina aurie a serii, care se concentrează şi se îndreaptă către adîncitura adăpătoarei, către malul nisipos de deasupra, unde se ridică

I **Barber Institute – Birmingham.**

din apă reflexe albăstrui, spinările vacilor, apa albastră; lumina scaldă picioarele şi trunchiurile copacilor înalţi, ce formează două mase întunecoase între care privirea, traversînd o bară de umbră, se duce către colinele îndepărtate, uşoare, aeriene şi cerul iradiat, cu norii uşori punctaţi în aur.

Nimic nu e opac, frunzişul străbătut de lumină pare transparent alături de cer. E o sinteză fericită a două principii, redarea reală şi simplificarea lirică a formelor.

E natural ca la maturitate să găsim un Gainsborough mai complex, mai multiplu. El este autorul tabloului *Mrs. Graham* (1777 la Edin- burgh). E mai strălucitoare şi am putea spune mai provocătoare decît toate frumuseţile mondene ale lui Reynolds. Siguranţa tonală este perfectă, difuzarea subtilă, a unui roz carmin între rochia şi soclul coloanei de care se sprijină nefericită. N-are nici o importanţă că faţa îmbufnată, în aroganţa ei, e în dezacord cu toate; freamătul tulului mov peste braţe ne satisface. Reflexele mov şi roşiatice par iradiate din penele roz ale pălăriei către vîrtejurile ce frămîntă albastrul cerului; planul din fund completează frunzişul verde şi brun-roşcat, de toamnă timpurie. Acest tablou atît de personal e totuşi un portret de castă, glorificat prin tradiţionalul simbolism de prestigiu al capului de coloană clasic, de la Van Dyck. în acelaşi an Gainsborough o pictează pe fiica sa Mary, pentru propria-i plăcere, la o scară mai modestă, ca simplu bust (Tate Gallery). Nici un portret al lui Gainsborough nu are mai mult decît acesta darul suprem şi graţia prezenţei în care arta se întrece pe sine; nu are o pictură mai frumoasă: sub cochilia uşoară, abia materializată a pălăriei, coafura, la care n-a fost niciodată atît de sensibil, e tratată prin unde picturale, gulerul deschis pare un frison luminos corsajul se pierde într-un fond imprecis şi realizează încă şi mai puternic concentrarea asupra claritătii şi atenţia asupra frumosului chip grav.

Am spus că *Blue Boy* e Gioconda lui Gainsborough. Nu cumva, mai curînd e *Mrs. Siddons* (1783)? Draperia roşie de fond despre care sîn- tem tentaţi

să spunem că a mai servit şi doamnelor Waldegrave şi pălăria neagră urcînd în forma unui înalt edificiu de pene în care roşul se reflectă în negru, aceasta e uvertura care opreşte ochiul asupra unui cap aproape total inexpresiv, dar al cărui păre admirabil. Manşonul de blană roşcată constituie şi el una din caracteristicile puternice. Restul e strălucire şi vibraţie: rochie cu mici dungi albastre, eşarfă în ocru în jurul braţului, notă de albastru insistent la guler, şal prelungit, ca centură. Portret măreţ dar nu de prea mare artă. Am putea să-i preferăm, pentru cine ştie ce nesiguranţă sau vreun sentiment vag al unui destin vizibil, tabloul *Perdita* din Colecţia Wallace, prezenţă umană tot atît de fragilă şi mătăsoasă ca şi căţelul alcătuit exact din aceeaşi substanţă, adică la fel şi în mod egal de sensibil ca pictură. E aşezată într-un peisaj schematic şi atrăgător. Trebuie să mai adăugăm că Gainsborough iubea cîinii: blana lor, ca şi coafura femeilor, este eminamente pitorească, iar pictura sa *Doi Fox-lerieri*, de la National Gallery este tot atît de delicată şi armonioasă ca aceea a oricărei femei frumoase. Ochii lor, privirea, atenţia serioasă, vibraţia la contactul cu lumea, sînt de aceeaşi factură pe care o întîlnim la Reynolds în ceea ce priveşte modul în care surprinde tot ce e mai specific la copii. În 1783 Gainsborough pictează *Aleea* sau *St. James Park* (Frick Collection, New York): o curioasă „serbare galantă", ultim reflex al unui Watteau îmbur- ghezit, minunat compusă, aerisită şi ritmată ca un dans. Se disting la prima privire, construind spaţiul în profunzime, cinci grupe, total sau parţial, clare, iar mai departe umbră. Siluetele sînt mai mici în proporţie cu peisajul, aşa cum nu le întîlnim prea des la Gainsborough, ba poate chiar prea mici, ca şi arborii parcului care le încadreazfi, mai curînd schiţaţi, decît pictaţi, dar în chip fermecător.

Ai spune că priveşti un balet în care figurile ce se duc şi vin, privirile care se încrucişează, creează ritmul. Culorile, şatenul roşcat al celor două coafuri, roşul unei tunici de ofiţer, uşurinţa albas- trului celor trei

rochii, îşi au rolul bine determinat.
în 1785 pictorul cîntă poemul celor doi soţi Ha- llett într-un tablou celebru, *The Morning Walk* (Plimbarea de dimineaţă, Naţional Gallery). Tot freamătul spumos al acestor ultime picturi se află în rochia tinerei femei şi în tulurile care o înconjoară şi în care mai visează am intirea unui verde uşor, pe care îl mai găsim şi în penele pălăriei mari, în vegetaţia din jur, unde trece şi către tonuri albăstrui tot atît de diafane. Plimbarea din dimineaţa vieţii în care abia se vede o urmă slabă a rigidităţii sau a unei aluri timide, puţin afectate, care nu reflectă aici decît farmecul prospeţimii şi poate distincţia naţiunii. Gainsborough nu va mai reveni niciodată la Ilobbema după ce l-a văzut pe Rubens; niciodată nu va mai accepta copia realului după ce a văzut ce compoziţii poate crea imaginţia. Tabloul *Market Cart* din 1786 (Tate Gallery) a îndulcit numai într-o textură mai suplă, realizată în tuşe fine, mai coerente şi mai dense, tenta uşoară care în tablourile de maturitate ţine locul frunzişului. Mai mult ca niciodată e vorba de pictură şi nu de natură, sînt arbori în care recu- noaştem punerea în practică în chip admirabil a regulilor care guvernează arborele pictat. Tonurile brun-roşietice ale toamnei, bejul închis şi verdele maroniu sînt grupate într-o succesiune construită şi modelată pînă la deschiderea din stînga, care face să treacă privirea spre orizont, prin masivele tufărişuri de verdeaţă. E clar că necesităţile unei compoziţii pitoreşti au dirijat totul. Geniul pictorului a oscilat între tradiţie şi modă, dar în mai mare măsură a cedat propriului şi noului său entuziasm pentru pictura de gen. Trăsurica în care femeia şi fetiţa sînt aşezate printre morcovi, cu cei doi copilaşi, cu cîinele şi eternul tăietor de lemne, aduc formulei un echilibru precar. Lumini somptuoase trec printre arbori traversînd tabloul, pentru a ilumina trăsurica, fetiţa în rochie roşie, calul şi cîinele. Dar iată că vine seria considerabilă: *Cottage Doors*, *Cottage Door and Girl with Pigs*, *Cottage Door with a Peasant Smoking*, demon- strînd un Gainsborough pre-victorian, duios, mai agasant dacă e posibil chiar decît Reynolds şi care nu are de ce să-l invidieze nici pe Greuze nici pe

Wilkie.
El care se minuna de varietatea lui Reynolds, este în realitate cel mai variat dintre pictori. Ultima sa perioadă e şi cea a numeroaselor marine, dintre care una cel puţin, deja în chip curios turneriană, cu pînzele ei culcate de un vînt puternic care aruncă valurile spre faleza cretoasă, unde cîteva mici personaje dau o notă de neputinţă umană, griul norilor, griul albăstrui al cerului, griul verzui al apei, griul fumuriu al stîncilor alcătuind o pînză de atmosferă romantică, modernă. Au fost numeroşi istorici de artă care au remarcat pre-impresionis- mul lui Gainsborough, culorile sale pure. Acuarelele, guaşele sale, amestecul fantezist de cretă şi pictură, tratate într-un spirit destins şi eliberat, sînt în fond nişte schiţe, dar lasă impresia unui penel agil şi sigur, care se abandonează unor jocuri expresive de texturi.
Anecdotele timpului amintesc că la începuturile lui, se îndeletnicea cu modelajul de figuri – în special de vite, dintre care unele s-au păstrat. Se pare că se folosea de ele în pictură şi într-ade- văr poate vedea oricine calităţile sculpturale ale unor vaci de pildă – să ne gîndim numai la *Tăietorul de lemne făeînd curte unei lăptărese* – unde este evidentă existenţa unei asemenea surse. Utiliza în egală măsură păpuşi şi putem spune că şi acest lucru se observă. S-ar părea că imaginaţia lui avea nevoie de asemenea stimulente. Să ne reamintim ce spunea Reynolds în cel de-al „Paisprezecelea Discurs" al său: „De la cîmp aducea în atelier trunchiuri de arbori, diverse ierburi şi tot felul de animale mici de diverse specii. îşi

> construise chiar un fel de peisaj-model pe o masă, compus din pietre sfărîmate, ierburi uscate şi bucăţele de oglindă pe care le mărea apoi la proporţii de stînci, arbori şi ochiuri de apă... Aşeza în prim plan capete de plută sau cărbune, iar în planul al doilea, lut şi nisip; construia arbuşti din muşchi şi licheni şi realiza depărtările din conopidă şi bucăţi de sticlă".
>
> Avea o cutie în care-şi construia perspectivele şi orice vizitator al Muzeului Victoria şi Albert poate admira peisajele minuscule pe sticlă luminate din spate cu o lumînare. Philippe de Lou- therbourg,

prieten de origine franceză al pictorului, se pare că de-a dreptul îl fascina cu. toate aceste experienţe şi invenţii, pe care le concepea în cele mai diverse forme, jocuri, proiecţii, difuzări de lumină *(Eidophusicon* etc.,). S-a căzut unanim de acord că picta foarte frecvent seara, la lumina luminărilor şi că de acest fapt căuta să profite cît mai mult posibil, folosind efectele oferite de lumina artificială, carnaţia mai vie, armoniile îndulcite.

Picta nervos, dezinvolt şi cu tehnici improvizate, mult mai mult decît îşi închipuia Reynolds: „Toate zgîrieturile şi notele bizare, scrie Reynolds, care privite de aproape sînt atît de perceptibile în tablourile lui Gainsborough, care apar chiar unor pictori experimentaţi mai curînd ca efecte ale hazardului decît ca o intenţie vădită, acest haos, acest aspect rebarbativ şi inform capătă printr-un soi de magie, formă de la distanţă, detaliile par atît de la locul lor încît nu putem să nu recunoaştem plenitudinea efectului de lucru îngrijit, sub aparenţă de hazard, grabă şi neglijenţă."

„Trebuie să recunoaştem că tuşele frînte ale lui Gainsborough au contribuit mult la reliefarea efectului care e de o frumuseţe remarcabilă în operele sale." Şi Reynolds crede că se poate vorbi de „modul său de a compune simultan, într-un ansamblu toate părţile unui tablou, cum numai 93 natura o poate face".

Există în aceste afirmaţii unele observaţii sugestive, unele clişee şi destule puncte| dubioase. Gainsborough însuşi ne mărturiseşte însă despre maniera compoziţiei sale lucruri mai esenţiale. „O parte dintr-un tablou trebuie să fie ca prima parte dintr-o arie muzicală, de aşa natură încît să ghicim ceea ce urmează în cea de-a doua parte a aceleiaşi arii". „Dacă artistul nu poate să domine un mare număr de obiecte aşa fel încît să le adune într-un ansamblu în acelaşi tablou şi toate în perfect acord între ele, să renunţe oare la unele şi să nu reţină decît un număr redus?"

Compoziţie picturală deci, ca a unui muzician care

găseşte aceeaşi fericire în a cînta la viola da gamba ca şi în a picta. Această calitate muzicală rezidă în paleta lui, în coloritul care constituie de fiecare dată cîte o compoziţie pe trei sau patru note, al căror joc, schimb, raporturi reciproce contează în chip absolut, respectul culorii locale rămînînd relativ pe plan secundar. Gainsborough păstrează, îmbogăţit de subtilităţi mai mult decît transformat de Van Dyck şi Rubens, albastru- rile şi tonurile sale verzi luminoase, brunul şi ocrul viguroase, roşul şi rozul. Tonurile uşoare, tentele adesea acide ne fac să ne gîndim la Goya ca şi curiosul amestec de graţie şi stîngăcie al figurilor. S-au remarcat la el diverse trăsături caracteristice impresioniştilor, tuşelor de culoare pură juxtapuse în care privirea se chinuie să cuprindă umbrele colorate. Cu tot elogiul ambiguu şi destul de rezervat pe care i-l aduce Reynolds lui Gainsborough peisagistul – de parcă l-ar îndepărta pe portretist – totuşi peisagistul a fost neglijat timp de o generaţie. Cele ce urmează sînt rînduri care aparţin lui Constable: „Pictura peisagistică a lui Gainsborough este liniştitoare, tandră, emoţionantă. Calmul amiezii, profunzimea amurgului, prospeţimea şi strălucirea dimineţii, totul se regăseşte pe pînzele acestui om de inimă. Privindu-le, simţim cum ochii ni se umplu de lacrimi fără să ştim de ce.

VII. DE LA WILSON LA CROME: IMPLANTAREA SI PROGRESUL PICTURII DE PEISAJ

Gainsborough, reia şi lărgeşte în peisaj, tradiţia Ţărilor de Jos. Nu era primul, iar Peter Monamy de exemplu (1682-1749) transplantase şi el un aspect

important, marina. Al său *Vapor în primejdie pe furtună* nu ne face să ne gîndim la Turner, de altminteri, decît după titlu: această pictură care ar voi să fie tragică este în fond excesiv de ireală şi teatrală. Valurile par nişte actriţe de proastă calitate. în tabloul *Calm* (Dulwich) e mai convingător. Aceleiaşi categorii îi aparţine Samuel Scott, acel „Canaletto englez" *(Vama Veche*, *Cheiul),* şi George Lambert, pictor sensibil al Londrei şiTamisei. Canaletto însuşi a locuit şi a pictat în Anglia din 1746 pînă în 1752. Niciodată pictura lui n-a fost mai aeriană, mai vie mai luminoasă, mai încîntătoare ca în miraculoasa lui invenţie a unei Londre aproape veneţiană *(Viewofthe Thames Looking towards Westminster Abbey and Bridge)* şi a unei Tamise insolite *(Old Walton Bridge)* la Dulwich, în care atîta lumină copleşitoare peste podul conceput curios în chip chinezesc, se prinde ici-colo plină de violenţă de cîte o haină, un cîine, sau de gîtul unei lebede pe apă. în aceste debuturi ale picturii peisagistice în Anglia observăm că naturile şi şcolile se amestecă între ele. Pe lîngă Canaletto trebuie să-l mai adăugăm pe Zuccarelli (1702-1788), care şi-a desfăşurat în Anglia o bună parte a carierei sale, făcînd parte chiar dintre membrii fondatori de la Royal Academy. De la aceşti italieni anglicizaţi să trecem acum la un „Inglese Italianato", anume Richard Wilson.

Richard Wilson (1713-1782) era fiul unui pastor din Ţara Galilor. Începînd din 1729 îşi face la Londra ucenicia de portretist, iar operele sale de tinereţe au farmecul şi prospeţimea puţin naivă şi puţin dură care caracterizează portretele din epoca situată între Hogarth şi primele opere ale lui Gainsborough *(Amiralul Thomas Smith*, la Green- wich). Se observă interesul pentru formă şi forţa coloritului. Wilson e pe atunci un dandy, cu jachetă verde şi galoane de aur, dar dandismul lui acoperă o oarecare timiditate, un gen de dificultate în raporturile sociale, care pînă la urmă va căpăta forme de-a dreptul agresive.

În 1747 Wilson pleacă în Franţa şi Italia; va trăi aproape zece ani într-un mediu cosmopolit dintre care un an la Veneţia (1750-1751). Zucca- relli e printre cei care**-l** încurajează în pictura de peisaje. De

la 1752 pînă în 1756 lucrează la Roma, care este, şi trebuie să subliniem acest lucru, în domeniul respectiv, centrul multor şcoli, în spiritul mai multor tradiţii, ca peisajul clasic arhitectural în genul lui Poussin, peisajul clasic pitoresc în genul lui Lorrain, peisajul pitoresc de gen ilustrat de Bamboche, pitoresc, dramatic şi romantic realizat de Salvator Rosa. Wilson se ataşează peisajului clasic, cu toate amintirile şi dimensiunile trecutului legate de el, iar influenţa lui Claude Lorrain este cea mai imediat vizibilă, la care se mai adaugă, într-o oarecare măsură, şi cea a lui Tiţian. Oricum, Lorrain şi Rubens sînt în mod cert cele două nume pe care le vom întîlni cel mai adesea la sursele peisajului englez.

în Italia Wilson pare să fi fost cuprins de o revelaţie: „His application became unremitting", spune despre el elevul şi memorialistul său, Fa- rington. Ochii săi fascinaţi nu mai ostenesc con- templînd, mai întîi malurile Tibrului şi cîmpia romană, pe care le găsim atît de des evocate în

peisaje ale căror denumiri vor **avea** ecou şi laTurner: Tivoli, Albano, Nemi, Castel Gandolfo. Apoi golful Napoli, capul Misene, lacul Lucrin, lacul Agnani, lacul Averne, golful Baiae. Mai înainte însă de a ţine seamă de aceste referiri obiective, trebuie să reţinem că după Lorrain şi italieni, şi mai mult decît olandezii, Wilson îşi va construi peisajele în loc de a copia natura. Va căuta între vegetaţie şi clădiri, între cer, pămînt şi apă, echilibre şi raporturi precise. Marea iradiere mediană a lui Lorrain, revărsarea şi difuzarea aurie de lumină emanînd către spectator şi cel mai adesea pe deasupra mării sau lacului, sînt prezente frecvent *(Lacul Averne* de la Tate Gallery; *Lacul Agnani*, de la Ashmolean Museum Oxford).

E ora la care lumina se joacă cu umbra, iar artistul cu amîndouă. În tablourile de seară *(Albano*, *Castel Gandolfo)* vedem asemenea treceri de lumină iar în prim planuri, umbră. Totuşi Wilson nu pare inspirat de apusuri de soare iradiante. lubeşte cerurile limpezi, pure, pale, care succed acestor artificii solare şi tonurile reci. Un *Lac Agnani* de la Victoria and Albert Museum, e tipic

prin albastrurile sale verzui pal şi prim planul sumbru. Pornind de aci îşi va desfăşura în continuare arta sa proprie.

Mai tîrziu va face chiar observaţia: „Claude pentru atmosferă, Gaspard Poussin pentru compoziţie şi sentiment..., dar există doi pictori cărora încă lumea nu le-a recunoscut meritul: Cuyp şi Mompers."

în 1756 Wilson revine în Anglia pe valea Rinului şi prin Ţările de Jos şi aşa cum a fost mai tîrziu şi Constable, este emoţionat de lumina din operele lui Cuyp.

În Anglia continuă însă să rămînă cuprins de viziunea italiană, şi nu putem spune nici acum despre tablourile din Italia, fără să le cunoaştem cu precizie istoria, dacă au fost pictate pe loc sau mai tîrziu, după crochiuri şi schiţe. Unul dintre cele mai remarcabile datează din 1768: *Lacul Nemi cu doi călugări*. El vine cu inovaţii absolute **97** şi ne face să ne gîndim la Constable mai curînd

decît la Loirain, judecind după modulaţiile de la albastru uşor pînă la roşu.

Vedere de la Croom Court, 1758, este unul dintre primele peisaje engleze după întoarcerea în ţară.

În calitatea luminii, – o iradiaţie mult mai delicată decît la Lorrain, – într-un fel de bleu celest, de eeruleum, în amploarea grandioasă a spaţiului liber abia cuprins între doi arbori, în frumosul castel cu portic din planul din fund, principalul obiectiv care captează lumina, vedem oarecum influenţa lui Cuyp. Peisajul e aproape în întregime în umbră, în afară de o limbă luminoasă unde se vede castelul. Această umbră, fermecător de luminoasă, lasă să se întrevadă printre tonurile de brun-albăstrui căprioare care pasc şi o vacă aproape imaterială într-o trecere de umbră şi lumină, care se adapă în rîu unde aceleaşi tonuri se regăsesc topite în albastru. Apa vibrează şi primeşte reflexele castelului. O femeie aşezată lîngă apă, ca o masă neagră aproape orientală, ţine un copil mic a cărui cămăşuţă albă cuprinde parcă ultima izbucnire de lumină. Compoziţia e în egală măsură pe cît de fermecător de abilă, pe

atît de simplă. Girtin, cu patruzeci de ani mai tîrziu, nu va lucra mai bine.

Dar odată cu întoarcerea sa, nimic nu pare a-i mai reuşi lui Wilson. în 1760 expune la Societatea artiştilor, dar premiul pentru peisaj îl primeşte George Smith din Chichester. în 1761 expune o *Vedere de la Sion House*, pe care lord Bute are misiunea de a o cumpăra pentru rege. Dar Wilson pretinde şaizeci de guinee. Este prea scumpă. „Regele, replică Wilson, ar putea să achite în rate lunare...” Acest gen de spirite e cam periculos cînd se referă la potentaţi. Amicii se îndepărtează de el, artistul se înăcreşte, începe să bea, devine în curînd „red-nosed Wilson”, şi din ce în ce mai mult un artist blestemat. Peisajele din Anglia şi din 'Jara Galilor, fără a avea elocvenţa genială a celor realizate de Gainsborough, sînt cele mai frumoase care au fost pietate înainte de Constable. Cel mai adeseori sînt de format mic, ca de pildă *Hoit Bridge* 98

şi rtul Dee (National Gallery). Este cea mai autentică lumină, cea mai pură şi transparentă, despre care nu ne-am da seama atît de bine, dacă nu s-ar concentra cu totul asupra celor trei personaje de pe mal aflate la rădăcina unui stejar tînăr. Aceeaşi fermecătoare prospeţime o găsim şi în *Tamisa la Twickenham* (Tate Gallery). O barcă cu pînze se reflectă în apa albastră. Lumina ei se răspîndeşte şi asupra unui ins care s-a scăldat ca şi asupra tovarăşului său sprijinit de un copac. Aceleaşi albastruri înceţoşate, palide, tonalităţile reci care domină, conferă un aer de gravitate melancolică şi de reculegere. *Vedere la Wye*, de la Tate Gallery, sub un cer în care plutesc norişori luminoşi, înfăţişează un peisaj deja greu de căderea nopţii, în vreme ce *Peisajul cu oameni la scăldat* se află încă în acelaşi stil cu Lorrain. Aceeaşi iradiaţie tradiţională a apusului, atît în cer cît şi în frunzişuri, ca şi asupra omului care vrea să se scalde şi-şi scoate cămaşa. Şi aici, ca în numeroase alte peisaje ale epocii, care înfăţişează o anume apă, o anume calitate a acestei ape, cu o tonalitate deosebit de sensibilă, şi o densitate ce

rămîne totuşi transparentă, ne frapează în primul rînd. Dar ceea ce conferă tabloului acel lirism sever şi plin de reculegere, este interpretarea totală a luminii, care ne face să ne gîndim la Seurat. Wilson găseşte în ţinutul său, Ţara Galilor, printre munţii sălbatici, o nouă sursă de inspiraţie. *Vederea de la Snowdon* şi *Cader Idris* (Tate Gallery) sînt cele mai bune mărturii.[1] Compoziţia acestui ultim tablou, în jurul micului lac vulcanic, este monumentală şi insolită, aproape violentă. Nici un fel de vegetaţie, nimic altceva decît o adunătură de stînci şi de personaje insignifiante care populează prim planul tabloului. Lacul şi peretele abrupt de stîncă care îl domină sînt, dincolo de stîncile în ocru, de o culoare albastru-verzui închis şi puternic. Marginea luminată a acestei cupe e susţinută şi parcă ridicată spre stînga, de jos în sus, de o masă stîncoasă în care se regăsesc, dar ceva mai uşoare, aceleaşi tonuri albastru-verzui. Această pînză frumoasă nu fusese vîndută la moartea lui Wilson. Wilson cel cu nasul roşu, din ce în ce mai părăsit, se prăbuşeşte în mizerie. Din caritate este făcut în 1778 bibliotecar la Academia regală, al cărei membru fondator fusese cu zece ani în urmă. În 1781 se întoarce în Ţara Galilor, unde moare în 1782. Poate că a încercat cu prea multă ambiţie o sinteză între peisajul de tip italian, larg, luminos, adesea sălbatic, şi realitatea engleză. Nu era un simţămînt de moment şi poate că îi depăşea propriul geniu. Reynolds, în „Discursul al paisprezecelea", critică unul din tablourile lui cele mai ambiţioase, *Masacrul copiilor lui Niobe* şi-i reproşează că ar fi introdus zei şi zeiţe într-un peisaj prea apropiat de natura comună: „Admirabil peisaj de furtună, spune el, dar în care

---

[1] **Putem afirma că *Valea de la Mawddach* (Walker Art Gallery, Liverpool) ca şi *Cader Idris* este cel mai frumos şi cel mai perfect peisaj de Wilson, ca şi cel mai original. E o mare simfonie în verde cu efecte de soare care se reflectă asupra celor trei înălţimi roşiatice, de la verdele închis din primul şi al doilea plan pînă la extraordinarul munte de un verde intens şi aerian în acelaşi timp din planul 99 din fund de sub cerul albastru.**

sînt inserate numeroase figuri, unele din ele pradă disperării evidente, altele lovite de moarte, de trăznet s-ar spune, deşi pictorul cam lipsit de înţelepciune a decis ca moartea să li se tragă de la un mic Apollon care apare pe cer încordîndu-şi arcul."

Reynolds, ca şi Boileau, trebuie să aibă totdeauna dreptate. Va trebui să aşteptăm anul 1823 ca să scrie Constable din toată inima, cum se întîmplă de obicei: „Nu-mi amintesc nimic decît de marele peisaj al lui Wilson: grav, strălucitor, cald şi proaspăt în acelaşi timp .Wilson a intrat în nobila armată a martirilor. A arătat lumii ceea ce se găsea în natură şi ceea ce încă nu fusese văzut".

Ruskin nu face decît să tragă concluziile: „Odată cu numele lui Wilson, începe în Anglia istoria unei arte a peisajului fondat pe o autentică meditaţie şi dragoste faţă de natură."

Pe cît de scurt am cuprins istoria formala a portretului în secolul al XVIII-lea p3 tot atît să încercăm cîteva concluzii şi asupra istoriei formale a peisajului.

Vom începe mai întîi cu Joseph Wright of Derby (1734-1797), care este însă departe de a fi un adevărat peisagist. Regiunea Derbyshire este unul din leagănele societăţii industriale, cu alte cuvinte ale lumii moderne. În uzinele satanice ale lui Blake, Wright a văzut o fascinantă sursă a unui nou tip de fantastic, de luciri nocturne uneori de-a dreptul infernale. O simplă forjă pe care o pictează în 1771 produce aceste efecte. Diversele tonuri de clarobscur pe care le datorează în special lui Honthorst au în majoritatea lor aceeaşi dominantă roşiatică suspendată între galben incandescent, roşu înflăcărat şi tonuri de brun cu vişiniu-granat în umbre. O magie analogă cu cea a flăcărilor îl atrage pe Wright către nocturne, la lumină de luminare, dintre care cea mai celebră, e, fără îndoială, *Experienţa cu un clopot pneumatic* (1768, Tate Gallery). Există o enormă diferenţă între aceste picturi de Wright şi cele ale lui Georges de la Tour cu care, de cîte ori se iveşte ocazia, englezii riscă să-l compare. Pe de o parte o concentrare emotivă a primului, construită în afara

umbrei, în plină lumină, pe de alta dispersiunea pitorească a scenelor de gen ale celuilalt. Numai marile forţe ale naturii îl pot constrînge la o viziune mai intensă. *Vezu- viul în erupţie* (muzeul din Derby) este o guaşă care sintetizează reuşita miraculoasă a uneia dintre marile nocturne ale picturii. Acest pictor care în mod obişnuit utilizează culorile fără vreun gust deosebit, a cuprins aci, pe lîngă cel mai grav albastru ceresc, norii groşi tiviţi cu roşu-portocaliu, care înalţă flăcările vulcanului şi revărsarea de foc care alunecă repede, oblic, spre dreapta, împărţind de-a curmezişul tabloul a cărui stranie frumuseţe aminteşte de Hokusai (1774). Roşul năvăleşte, răscolind albastrul. în *Far pe coasta toscană*, numai movul întunecat **101** al farului dispune cu autoritate de albastrurile

diverse ale cerului, mării şi promontoriului. Totuşi lumina lunii covîrşeşte norii, trasînd asupra mării, printre pescari, sinuoase broderii. (Tate Gallery). Nu cumva predilecţia sa pentru nocturne se datorează dificultăţii sale iniţiale de a stabili un echilibru mai subtil între tonalitatăţi? Printre alte cîteva peisaje frumoase, *Rivcr Scene*, multă vreme atribuit lui Wilson, are mult farmec şi ne face de asemenea să ne gîndim la maeştrii stampei japoneze, ca Hiroshighe. Nu are însă gravitatea pansivă a lui Wilson.

Wright este de asemeni şi un portretist admirat in ţara sa, ale cărui tonuri brune cuazi monocrome, care alcătuiesc practic tocmai caracteristica unor anumite tablouri, alternează uneori cu penibile tonuri de ecarlat. Originalitatea sa intre- pidă fusese însă anume făcută ca să-şi seducă compatrioţii.

Francezul Philippe Jacques de Loutherbourg (1740-1812) nu e lipsit de calităţi, şi nu numai în pictură în mod special. Am vorbit în legătură cu Gainsborough despre invenţiile lui în materie de iluminare misterioasă, despre *Eidophusicon*: să adăugăm acum contribuţia sa prin lumină, un fel de iluminări indirecte, la misterele erotico-satanice ale lui Fonthill, prietenia sa cu Beckford,

care îi compune şi o legendă.[1] în pictură are sentimentul dramatic *(Potopul*, la Victoria and Albert Museum). Dramatic, viguros, dar deloc cosmic, ne înfăţişează o furtună groaznică ce înnegreşte cerul şi care aduce dezastrul asupra a cel puţin trei persoane, bărbatul, femeia şi copilul a căror disperare va fi înghiţită de valuri. *Avalanşa* este un tablou ca atîtea alte imagini montane ale epocii, romantic şi inform, dar foarte preocupat de lumina insolită şi de sensul prăbuşirii universale pe care îl vom găsi la John Martin.

Anglia a avut de timpuriu pictorii ei de peisaje exotice şi William Hodges (1744 – 1797) merită un omagiu în acest sens. Participă la călătoriile lui Cook şi tabloul său *Tahiti Revisited* este în acelaşi timp de o probitate şi o discreţie absolută, de o mare precizie şi o mare sensibilitate în ce priveşte particularitatea insulei. Figura tatuată aşezată în prim plan, forma delicată a înotătoarei, contribuie la integritatea acestui frumos peisaj. *Mormlnt cu Rajmahal în depărtare* (Tate Gallery), este dotat cu aceleaşi calităţi rare, acelaşi realism, cîmpia verde-gris, fîşia de apă galbenă, colina gri pal la orizont, toate nu mai puţin caracteristice decît unicul palmier cu coroana ce pare răvăşită de vînt, dar oricum toate adresîn- du-se numai unui spirit familiarizat, nicidecum unor gură cască.

John Crome-Old Crome – (1768 – 1821) ne readuce în acel climat favorit al picturii engleze de peisaj din estul Angliei. Fiu de ţesător, s-a născut la Norwich. Băiat sărac, munceşte mai întîi ca slujbaş al unui medic, apoi ca ucenic la un pictor de trăsuri şi firme. În acest timp picta totuşi şi pentru plăcerea lui proprie diverse picturi dintre care una cade în mîinile unui amator din localitate. Acesta se interesează de

---

[1] **El n-avea însă nevoie de ea. Aparţine epocii lui Mesmer şi Cagliostro. Se consideră sincer făcător de minuni şi tămăduitor. Acel *Eidophusicon* este generator de iluzii şi diverse efecte, de calm, de furtună, de apus sau clar de lună şi chiar de efecte sonore. Acestea toate sînt de-a dreptul depăşite. E cuprins de sublim şi ilustrează în *Biblia lui Macklin*, episoadele cele mai apocaliptic©.**

tînărul artist care descoperă la el şi cu diferite ocazii are posibilitatea să-şi copieze lucrări de Gainsborough, Hobbema, Cuyp şi Wilson. Zece ani mai tîrziu va beneficia de sfaturile şi exemplele lui John Opie. Continuînd să picteze firme, pentru a putea trăi dă lecţii şi în 1801 este numit profesor de desen la Grammar-School, participînd apoi şi la crearea unei şcoli de artă. în 1803 organizează Norwich Society of Artists în vederea unor expoziţii anuale. Autodidact şi aproape incult în toate problemele, va rămîne un simpatic întîrziat legat de şcoala olandeză şi va muri cu modestul nume al lui Hobbema pe buze. Trebuie să notăm că reţetele olandeze, în căutare veşnică de diverse lumini, se aplică admirabil peisajelor umede de pe Yare, între Norwich şi Yarmouth, pămînt care-i este familiar şi pe care-l evocă în multe pînze: *On the Yare*, *Moonrise on the Yare*, etc. *Răsăritul lunii deasupra bălţilor de lingă Yare* (National Gallery) este un exemplu tipic de nocturnă în gen olandez în care mai întîi ar trebui să-l înţelegem pe Rem- brandt, cel ce a ştiut să obţină atîta forţă emoţională din numai cîteva linii orizontale trase în faţa privirii. Crome redă cu mijloace foarte simple toată amploarea luminoasă a acestui peisaj cu rîu şi moară sub clar de lună. Avînd o imaginaţie mai puţin vie decît propria-i sensibilitate, aşa cum am mai întîlnit la atîţia dintre predecesorii săi din nord, el pretinde naturii însăşi mijloace de stimulare, fie că e vorba de ceaţă fie de lună, uneori fiind deajuns *(Yarmouth Beach)* numai o simplă îngrămădire de nori. Unitatea compoziţiei este esenţialmente tonală, atmosferică, emotivă. E neîndoielnic faptul că în căutările lui, Crome se fereşte de tentaţiile prea puternice ale realismului. Pare suspendat între ele şi o oarecare tentaţie către romantism, pe care am găsit-o şi la Gainsborough, în acei munţi emfatici şi lipsiţi de siguranţa contururilor. La Crome întîlnim aceste caracteristici în *Minele de ardezie* (Tate Gallery) al căror efect e dramatic şi viguros mai mult decît ne-ar putea convinge structura însăşi a tabloului. Imaginea se ridică spre un cer opac din care atîrnă eşarfe de ceaţă peste nuanţa brun- roză a munţilor îndepărtaţi, a căror apropiere de noi e

barată de un munte negru – tabloul e în- tr-adevăr dramatic şi plin de vigoare.
În 1814 Crome face o călătorie la Paris. Vede imediat o mulţime de tablouri. Dar pictorul care l-a influenţat cel mai mult în perioada maturităţii sale, aşa cum o constată un contemporan al său, este Turner. în spiritul marii picturi a acestuia, pictează *Scene on the River at Norwich*. În această perioadă dintre 1814 şi 1818 pictează operele sale cele mai viguroase, ca *Mousehold Heath* (1815) şi *The Poringland Oak* (Tate Gallery). Am putea desigur să ne întrebăm dacă s-a avansat cumva de atunci, fără să amintim de *Adăpatul vitelor* sau *Trăsura de la tîrg* din epoca de maturitate a lui Gainsborough, sau chiar de *Cornard Wood* din tinereţea lui. Totuşi accentele luminoase ale lui Wilson, şi poate şi ale lui Turner, au trecut pe aici şi şi-au lăsat amprenta. Nu numai că stejarul uriaş, în soliditatea lui, e străbătut şi vibrează de lumină infuză. Mai este şi trebuie remarcată importanţa scăldătorilor, slab construiţi, dar care prind şi concentrează cea mai puternică lumină în contrast cu o mare zonă de umbră în care sînt situaţi. în primul plan apar nuanţe albăstrui în care joacă luciri. Mici nori pe cerul senin îşi au şi ei partea lor în toate a ceste jocuri limpezi.

VIII. DEZVOLTAREA PEISAJULUI ÎN ACUARELĂ

(

Odată cu dezvoltarea unei picturi de peisaj în ulei,

ambiţioasă şi atrasă către gloria inaccesibilă a marii arte, trebuie să urmărim şi pe aceea, mai liberă şi poate mult mai sinceră, în acuarelă. Citind scrierile unor istorici de artă englezi, am putea crede ca urmare a unei vocaţii particulare într-o singulară şi aproape mistică înţelegere dintre omul acestei ţări şi natură, că peisajul în acuarelă pare a fi izvorît din neant în Anglia. E de la sine înţeles că nimic nu e valabil din toate acestea. Să ne gîndim numai la admirabilele acuarele ale lui Dürer; singular şi semnificativ în acelaşi timp e faptul că în aceste locuri se observă dezvoltarea unei tehnici rămasă minoră peste tot în alte părţi.

Există,începînd din momentul în care începem să recunoaştem acuarelişti în Anglia, un fel de convenienţă care pare că îi îndreaptă pe toţi către peisaj, în primul rînd, şi anume spre marină. Este cazul lui Peter Monamy din Jersey (1670 (?) – 1749), pe care l-am mai citat şi a cărui lucrare *Old East India Wharf* (Victoria and Albert Museum) reprezintă în acelaşi timp un tablou în ulei şi o schiţă în acuarelă. Este şi cazul lui Sámuel Seott, întîlnit şi el mai înainte, care aplică deasemeni în acuarelă o tehnică caracteristică acestei prime perioade, un laviu monocrom supraîncărcat de cîteva tuşe discrete de simplă **106**

culoare locală: roşu, verde, albastru, galben, brun.

Se spune că în China pictura de peisaj a luat naştere printre militari, ca un fel de sub-produs al releveelor topografice. Această origine există şi în Anglia, fiind chiar cazul primului acua- relist de renume, Paul Sandfoy (1725 – 1809): într-adevăr, el fusese trimis, la sfîrşitul rebeliunii din 1745, în Highlands în scopuri militare similare. Fiind surprins de aspectul pitoresc al peisajelor, le-a redat însă cu multă sensibilitate şi delicateţe. A fost printre primii care s-a dispensat de contururile prealabile în creion, care prejudiciau, lipsind lucrarea de viaţă şi spontaneitate. După Scoţia, a devenit pictor la Londra şi în regiunile din împrejurimi (Windsor, Eton, Virginia

Water) apoi în Ţara Galilor. Era veşnic interesat de tehnici noi şi diverse şi pentru a depăşi acuarela a ştiut să profite de natura mai substanţială a guaşului. Şi într-adevăr realizează în guaş una din cele mai surprinzătoare dintre operele sale: *Windsor Castle*, *The North Terrace LookingWest, Sunset(* la Victoria and Albert Museum). Pe de o parte în această lumină imobilă a apusului rezidă soliditatea curioasă a formelor, construcţii sau siluete, pe de altă parte, în căile luminii la marginea umbrei, modul de a surprinde viu şi vesel un grup sau o figură. Remarcăm calitatea acestei umbre verzi în care se scaldă castelul în cerul şi apusul însuşi, interpretate la fel de îndrăzneţ ca şi Turner. Şi totuşi talentul său se asociază mai curînd cu transparenţa aeriană şi luminoasă a acuarelei, acest talent neaparţinînd cîtuşi de puţin unui naiv ci unei personalităţi care deţine o vastă cunoaştere nu numai a artei lui Gainsborough şi Wilson, ci şi a maeştrilor italieni. La toate acestea, el mai adaugă probitatea observaţiei, atenţia continuă de a evita orice efort căutat, încercînd să redea numai adevărul precis şi particular al luminii şi al formelor scoase în 107 evidenţă de această lumină.

Dacă în primul rînd a fost inspirat de peisajul din Scoţia, este pentru că acest ţinut e foarte pitoresc, ca un fel de Italie mai palidă şi mai sumbră. Dar Sandby a fost unul dintre aceia care au descoperit, tot umblînd încoace şi-n colo şi însuşindu-şi o deosebită practică, faptul că pi torescul se află peste tot. Momentul Sandby este momentul acestei descoperiri, consemnată cu inteligenta mereu vie a lui Horace Walpole în 1761:

„Peluzele noastre veşnic verzi, văile noastre bogate, cîmpiile presărate cu căpiţe de fîn şi lanurile noastre de hamei sînt uitate, considerate drept subiecte vulgare, în vreme ce pictorii noştri ne înfăţişază stînci, prăpăstii, munţi dantelaţi şi aceasta numai pentru că Virgiliu s-a dus să-şi caute inspiraţia la Napoli".

Găsim cam în acelaşi timp şi momentul poeziei intimiste a lui William Cowper, iar acuarela este

prin vocaţie o artă intimistă. S-ar părea că intimismul permanent ameninţat de inconsistenţă şi lipsă de gust, e total lipsit de stimulente înnoitoare.

Mişcarea lui Sandby prezintă acest risc. De aci şi importanţa aportului cosmopolit al lucrărilor lui Cozens.

Alexander Cozens, fiu al unuia dintre constructorii de corăbii pe care Petru cel Mare îi angajase în serviciul său, s-a născut în Rusia prin 1717. Pleacă să studieze pictura în Italia, la Roma şi abia la vîrsta de treizeci de ani se stabileşte la Londra. Se pare că îi plăcea să se considere mai curînd profesor de desen şi inspirator pentru alţii, decît creator. Din instrucţiunile sale, care alcătuiesc conţinutul mai multor cărţi, rămînem adesea cu impresia că se complace în a oferi reţete, deoarece, foarte puţin englez sub acest aspect, el este mai curînd un intelectual care-şi ţine subiectul la distanţă. Trebuie să menţionăm legăturile sale de prietenie cu Beck- ford, autorul lui *Vathek*fc, satanicul senior din Fonthill. Atitudini îngheţate, mister, magie, gă- 108

sim la el tot Ceea ce îl situează în rîndurile celor care vor duce la suprarealism.

Interesul pe care îl mai arătăm azi lui Alexander Cozens este legat de cîteva compoziţii remarcabile şi de unul dintre singularele şi ingenioasele sale manuale, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785). Căci această „nouă metodă" este *blotescul* sau „tehnica petelor". Nu întîmplător îl citează Cozens pe Leonardo da Vinci în privinţa interesului acestuia pentru pereţii vechi şi murdari „în care apar unele pietre pătate în fel de fel de chipuri, în care putem descoperi diferite imagini, ca peisaje, bătălii, nori, atitudini singulare, figuri caraghiosae, draperii, în această masă confuză de obiecte, spiritul va surprinde multiple motive şi subiecte cu totul noi". Reţeta lui da Vinci apare în sensul unui gen de semihalucinaţie provocată. Cozens invită artistul să

creeze mai întîi un accident, făcînd din tuş ceea ce el numeşte o pată, dar care este mai curînd o izbitură imediată şi involuntară („un produs al hazardului cu o anume intenţie") o „formă generală" care „va sugera un subiect oarecare". Această pată reprezintă un prim stadiu inutilizabil (sau cel puţin aşa crede) dar din care se poate imita ceva ce ar putea da artistului acelaşi gen de impulsiune ca şi urmele de pe peretele învechit.

Am spus „cel puţin **aşa** crede": un copac executat dintr-un strat subţire şi rapid de tuş care constituie una dintre petele cele mai semnificative pe care le putem vedea la Prinţ Room de la British Museum, nise prezintă cu un surprinzător caracter oriental: am putea crede că avem de-a face cu un desen japonez. Dar spre decepţia noastră, copacul pe care-**l** realizează intră în limitele normelor occidentale. Ne mai amăgeşte adeseori în felul acesta. Există chiar la cele mai frumoase dintre compoziţiile sale un aspect suficient de insolit pentru a putea vorbi despre „chinezismele" lui, ceea ce Henri Lemaître, care a scris atît de 109 bine despre acuareliştii englezi, numeşte „vi-

braţio poântillista a liniei[tci] îndeosebi în tratarea povîrnişurilor şi văilor. În prezentarea peisajelor are plăcerea să sublinieze plonjările şi avînturile verticale, în detrimentul relativ al pătrunderii privirii în profunzime şi a perspectivei apreciată în Occident. Nu sînt prea sigur că spaţiul prezintă pentru el vreun interes, altul decît în măsura în care îi este necesar pentru acomodarea unor forme expresive. Nu numai grafismul, redarea propriu-zisă, factura lucrării par să provină din alte tradiţii decît a noastră. Este vorba de însăşi actul de creaţie, care evident e un act de memorie şi imaginaţie, nu de observaţie, de esenţă subiectivă şi nu obiectivă, care e în total efectul unei proiectări imediate a personalităţii şi al cărui produs rămîne în aceeaşi măsură generalizat şi uneori aproape abstract şi fără nici o legătură cu frămîntarea dezordonată a realului. Laviurile monocrome ale lui Alexander Cozens nu interesează decît un cerc restrîns de amatori. Cu totul altfel stau lucrurile în ceea ce priveşte operele fiului său John Robert (1752 – 1797) „cel mai mare geniu care a abordat vreodată peisajul" cum spune Constable, care declară undeva: „Cozens e numai poezie". Turner, pe de altă parte, atestă că de la nimeni n-a învăţat atît. Acest pictor foarte precoce şi foarte timpuriu apreciat de acea *intellingentsia* a cunoscătorilor şi mondenilor, face parte ca şi tatăl său din cercul lui Beckford pe care-l însoţeşte la Roma după *Vathek*, în 1782 – 1783. El face diverse popasuri în Elveţia şi în Italia şi, denumit pe drept hoinarul dintre pitoresc şi sublim, revelează compatrioţilor săi toată grandoarea strîns legată de sentimentul singurătăţii, pe care nimeni încă n-o mai exprimase astfel. Beckford îl consideră indolent: fără îndoială că nevroza şi depresiunea incipientă îi lasă această impresie. Dar cu siguranţă că această exacerbare a sensibilităţii face din Cozens unul dintre primii artişti pentru care un peisaj este şi o stare sufle-

[1] **Le Paysage anglais à l'aquarelle.**

tească, ca de pildă melancolia cîmpiei romane *(Mormîntul Horaţilor şi al Curlaţilor),* sumbra grandoare a lacurilor Nemi sau Albano., tumultul, ici, colo, al furtunilor romantice, căci stările dramatice ale cerului tind să domine peisajul terestru. Aceasta e impresia pe care ţi-o lasă nobilele arhitecturi de la Paestum, copleşite cu totul de norii grei. Mormintele sau apeductele în ruină, vădesc cu toată claritatea că Italia lui Cozens nu este nici pe departe aceea care dezlăn- ţuia bucuriile lui Walpole. Ea se adaugă sentimentului de groază al singurătăţii care-l cuprinde pe om în faţa unei naturi ce se arată cu totul străină dimensiunii de timp, care se manifestase deja cu totul altfel la Lorrain şi la Poussin şi care prin vălul de lumini pline de ambiguitate, învăluie tot ce e omenesc în melancolie. Este, sau mai bine zis va fi momentul acelui *Génie du, christianisme*, viziunea, sensul vidului şi al imensităţii, care deschid căile spre vis.

John Robert a rămas şi el aproape tot atît de monocrom ca şi tatăl său; numai un joc de tonuri albăstrui a înlocuit tonurile de negru şi fumuriu gălbui. A restabilit însă în drepturile sale un spaţiu care, prin distanţare, devine timp şi se pricepe admirabil, păstrînd scara unor anume obiecte cu grijă alese, o biserică sau cîţiva copaci redaţi minusculi prin paradoxul distanţei sau prin mişcare, prin fuga sinuoasă a vreunui rîu, să transforme simpla privire în profundă meditaţie *(Vale cu fluviu sinuos,* Victoria and Albert). Nu se poate contesta că spre deosebire de tatăl său găsim la el o oarecare incertitudine a formelor, **1111** se poate contesta că în cele din urmă vagul devine la el monoton şi nici faptul că vidul devine uneori găunos. Este scăderea inevitabilă a romantismului vizual. Sinceritatea lui John Robert îl depăşeşte cu totul; urmările sînt crude; această natură intensă dar dezechilibrată se prăbuşeşte în 1792 în totală imbecilitate; doctorul Monroe îl ia în grija sa, aşa cum doctorul Blanche o va face cu Nerval. Monroe de altminteri era cunoscut ca protector al tinerilor artişti: aşa au descoperit la el Girtin şi Turner, spre propriul lor profit, opera lui

Cozens.
Francis Towne (1740—1816) este cu totul diferit: e dimpotrivă o natură solidă – la aproape şaizeci de ani se căsătoreşte cu o tînără dansatoare franceză, Jeanne Hilligsberg, şi îi supravieţuieşte! Născut la Devonshire, descoperă muntele mai întîi în Ţara Galilor, apoi în Alpi. Stă mai mult timp în Italia pe care ajunge s-o cunoască bine, cu tot pitorescul ei stufos şi uneori chiar periculos, nu numai în privinţa locurilor, ci şi a vieţii de pe atunci. Are despre toate o viziune cu totul singulară, foarte puternică şi care i se pare firească. Pare că pietrifică tot ce vede, parcă pentru a-i putea aprecia cît mai bine structura. Arborii săi sînt adevărate întruchipări, torsiuni înţepenite, greoaie, ca nişte şerpi uriaşi; dacă le acordă puţin frunziş, o face parcă voit la o oarecare distanţă de crengi, care rămîn exagerat de vizibile. Apa, fluviu sau cascadă, pare transformată în mercur. Nici urmă de melancolie în ruinele sale din cîmpia romană sau din Campania: toate au veşnicia dură a stîncii. Trăieşte greutatea, densitatea materiei ale cărei izbucniri verticale exprimă forţa plină de cruzime. Ceea ce îl interesează în peisaj este schelăria, structura lui exprimată în linii simplificate brusc, rupte în chip ciudat. Astfel definit, el va întîlni într-o zi subiectul preferat şi-şi va realiza capodopera: este acuarela (Towne a pictat, mult în ulei) numită: *Izvoarele Arveiron-ului*, Victoria and Albert (1781). Nu se vede nici o curgere de apă, ci numai tensiunile încremenite ale gheţarului. Un contrast plasează lumina trandafirie, concentrată, asupra masei gheţarului, la poalele pantei culmilor, de la vîrfurile gotice care le depăşesc, între stînci sumbre, sub cerul sumbru. Compoziţia, cu unghiuri clare şi fîşii paralele, e sigură, inevitabilă; este cu atît mai caracteristică autorului ei cu cît e impusă de subiect şi singulară în opera sa. *Săritura somonului văzută de pe Pontaberglaslyn* (1777), lasă aceeaşi impre-

sie de puritate sumbră şi cristalină. Prin simplificarea colţuroasă şi colorată a peisajului, Towne ne face să ne gîndim la un artist japonez ca acel Hokusai al *Vederilor de pe muntele Fuji*.

Ceea ce numim, pentru simplificare, a doua generaţie de acuarelişti englezi, este formată din acei care au cunoscut arta lui Cozens. Thomas Gir- tin (1775—1802) e poate cel mai tipic, cel mai englez, unul dintre cei mai seducători. Moare bolnav de plămîni (sau poate numai astmatic) la vîrsta la care mor în urma bolilor de plămîni tinerii poeţi romantici. Cu toate acestea el nu se prezintă ca o fiinţă slabă, în ciuda sănătăţii sale firave ci dimpotrivă, e un om combativ, a cărui ucenicie se desfăşoară cu destule conflicte. Ca şi predecesorii lui, a fost la început supus constrîngerilor „topografiei", corvezilor documentare, aşa cum pictorii în ulei sînt supuşi portretului. James Moore, „anticar", îl angajează efectiv pentru a călători în vederea realizării colecţiei sale *Monastic Remains and Ancient Castles.* Această întîlnire atentă, de voie de nevoie, cu peisajul natural şi uman al Angliei, este urmată de munca de formare la doctorul Monroe, de descoperirea lui Cozens şi a lui Canaletto, ale cărui lucrări în sepia contribuie la lărgirea unei viziuni care însă nu se va desăvîrşi decît către 1800, adică cu mai puţin de trei ani înaintea morţii artistului. Tezei lui Sandby, care reflecta încă experienţa „topografică" şi detaliul precis al unei realităţi observate, şi antitezei lui Cozens, care reţine din peisaj numai ceea ce reprezintă ideea, Girtin îi adaugă propria-i sinteză. Mai precis decît Cozens, e mai imaginativ şi mai poetic decît Sandby. De la Cozens reţine solitudinea: artistul se află singur în faţa unui spaţiu pe care îl deschide foarte larg privirii, îndepărtînd primul plan, eliberîndu-l de obiecte, neadmiţînd fiinţa umană decît cu condiţia de a apărea oarecum pierdută în peisaj. Spaţiul deschis şi oferit este nu atît delimitat, cît mai ales ritmat de linii ale căror inflexiuni constituie unitatea poetică ce se desă- vîrşeşte la orizont, Să citäm *Etal Caştle* (British Museum), *Kirkstall Abbey* (Victoria and Albert),

— văzut de sus, de la distanţă, în pacea asfinţitului, în jocul unui cenuşiu subtil, cu o fîşie de palidă claritate în partea de jos a cerului, sub nori, – impresie în care se integrează înţelegerea precisă a unei structuri, a unei mase şi a verticalelor sale. Sîntem cu totul de acord cu

Turner în a recunoaşte drept capodopera lui Girtin *Casa albă de la Chelsea* (Tate Gallery), peisaj în genul lui Rembrandt prin serenitatea orizontalelor ce se adîncesc uşor dincolo de primul plan al apei largi a Tamisei în care se reflectă casa albă.

Girtin porneşte de la monocromia primei perioade a acuarelei engleze, înlocuind totuşi umbrele cenuşii cu umbre brune. Nu va merge pînă la coloritul realist. Utilizează cel mai adesea hîr- tie colorată, culori simple şi sincere în care domină (poate ca o moştenire de la Cozens) o gamă considerabilă de albastru. Cultivă contrastul şi practică în mod curent transpoziţia vege- taţii- nori, în albăstrui şi violet.

John Sell Cotman (1782 – 1842) nu e numai uri acuarelist, dar e şi cel mai considerabil dintre toţi. El repetă în generaţia lui povestea solitudinii şi a neînţelegerii pe care am asociat-o mai înainte carierei lui Wilson. S-a născut la Norwich, ca fiu al unui negustor de postavuri şi, întocmai ca Gainsborough, Crome sau Con- stable, a arătat de timpuriu sensibilitate pentru peisaj caracteristică pictorilor din estul Angliei, în 1797 – 1798 îl găsim ca student la Londra, făcînd cunoştinţa doctorului Monroe, al primelor opere aparţinînd lui Girtin şi Turner şi con- tinuînd filiera „topografică[14]. Desenele sale prezentate la Royal Academy sînt puţin remarcate şi în 1806 îl regăsim la Norwich, deja melancolic. Către 1809 trece de la ceea ce chiar la Girtin rămăsese „desenul în acuarelă[44] *(water-colour drawing*), la o veritabilă pictură în care se manifestă căutările coloristului. în 1811 se stabileşte la Yar- mouth upde va rămîne doisprezece ani şi ele uncie 114

datează numeroase marine, atît în ulei cît şi în acuarelă. În 1823, e reîntors la Norwich iar me- lancolia îi e profundă: „Perspectivele mele de existenţă sînt complet nimicite. Mă prăpădesc sub efortul fizic şi mintal mereu repetat. Am încercat totul, fără a spera măcar succesul…" Pentru a ajunge la această pierdere a încrederii în sine, ajunsă aproape la disperare, devenise bineînţeles un nevrotic, pare-se ciclotimie, iar efectele unei opinii

publice potrivnice se repercutează asupra lui în chip exagerat. Dar el nu-şi inventase totuşi eşecul, atît de total încit in 1834 Turner şi alţi cîţiva au trebuit să-i procure un post de profesor de desen la King's College, unde Rosetti va fi elevul lui. În 1841 se reîntoarce în estul Angliei, la tatăl său, aşa cum Wilson plecase să moară în Ţara Galilor. După o perioadă în care depresiunea s-a făcut observată în opere adesea molatece şi lîncezinde, îşi regăseşte geniul şi capacitatea de a produce, cu subiecte foarte variate, o serie foarte expresivă de desene în cretă neagră şi albă.

Fapt este că acest Cotman, fără a avea vreo formaţiune cosmopolită care să-l fi influenţat, îndepărta publicul englez, îl deruta, dar la cu totul alt mod decît John Robert Cozens sau Girtin. Spre deosebire de Girtin nu aflăm la el nici o reverie preromantică a depărtărilor. Face parte din familia spirituală a lui Francis Towne, posedînd o preocupare încă mai profundă pentru structurile cvasi geometrice. Curăţă formele de tot ceea ce în realitate le întunecă, le readuce, în aranjamentul lor la motive cu unghiuri clare, şi curbe foarte pure. Nu se vede la el nici un fel de comunicare cu natura- Este o prezenţă străină ce nu e asimilabilă decît ca formă şi care va fi întotdeauna sistematizată ca atare, chiar cînd e vorba de tumultul valurilor, ca de exemplu, în *Shipping at Sea after a Storm* (British Museum). Seria de peisaje „Grefa" dintre care cel mai cunoscut este *Greta Bridge* din 1806, marchează aceeaşi exigenţă pentru simplificare şi aceeaşi inflexibilă rigoare a distanţării. Compune în mase clare sau sumbre, fără a încerca nici un fel de iluzii atmosferice; nici de a reda, cu atît mai mult, lumina ca lumină, apa ca apă; nu vede pe suprafaţa pînzei sau a hîrtiei decît variaţiuni tonale. Hîrtia sa e albă, uşor lipită, după cea mai bună tradiţie, pentru a absorbi iremediabil culoarea ce-i este propusă; hîrtie de asemeni, pe care nu se teme a o lăsa pe alocuri descoperită.

Modeleul care face parte din iluzionismul occidental nu-l interesează; îşi aşterne culoarea larg, întins,

căutînd relaţii, dăruindu-şi dintr-o dată, ca un japonez sau chinez, plăcerea unui puternic accent negru. Coloritul său se caracterizează printr-o dominantă rece, verde închis către negru, roz pal, gri şi diverse tonuri de brun, un brun măsliniu de frunziş detaşîndu-se pe un gri- verde rece, o plantă acvatică albastră pe o apă gri-mov *(The Drop-Gate*, ulei, Tate Gallery). Acest gri-mov, culoare favorită, denaturalizează norii, dematerializează pămîntul. Cotman este mai mult decît în mod obişnuit un pictor din ţara sa, un pictor al Nordului: peisajul intitulat *Rîul de la Yarmouth* o demonstrează elocvent. O luntre, un bac, o micuţă ambarcaţiune cu pînză, cu catargul firav înclinat deasupra apei puţin adînci, un antrepozit care fumegă, aceste accente negre dincolo de galbenul închis al malului construiesc toată lărgimea peisajului, lîngă apa palidă sub mişcarea norilor care reproduc la o scară vastă ritmul fumului. Girtin era un tandru realist; Cotman e conştient de separarea lui. Pentru aceasta să fi fost oare pedepsit? Ruskin îl ignorează şi secolul al XlX-lea îl urmează pe Ruskin. Noi i-am acordat însă locul printre marii pei- sagişti ai ţării sale.

E uşor să subestimezi talentele mai mici. David Cox nu e neglijabil. A început prin a picta decorurile teatrului din Birmingham, a venit la Londra cu trupa lui Macready şi este unul dintre fondatorii lui Water-Colour Society. Nu se preocupă de compoziţie, (^ar ştie să redea atmosfera, culoarea timpului, mişcarea luminii, fără îndoială după exemplele lui Constable şi Turner, dar cu un farmec foarte personal. Peter de Wint, născut în 1784, îl urmează pe Girtin în căutarea lărgimii, dar aşa cum îi convine originii sale olandeze adaugă gustul detaliului precis şi e de acord să-şi animeze peisajele cu personaje schematice şi solide în acelaşi timp. Utilizează cu multă abilitate albul rezervat. E un abil. Richard Parkes Bonington (1802—1828) este din nou un creator. Tatăl său, funcţionar imprudent, trebuise să fugă la Calais. Bonington studiază cu Francia, apoi, la optsprezece ani, la Beaux-Arts, cu Gros. Se împrieteneşte cu De- lacroix,

care se minuna în faţa dexterităţii sale de acuarelist şi vizitează împreună Anglia. La întoarcere, fac atelier comun pînă la moartea tînărului englez. Există un Bonington foarte productiv, în sfîrşit, care reflectă romantismul teatral, istoricizant în genul lui Walter Scott, al tinerei şcoli franceze *(Francisc I şi ducesa d'Etampes*, *Desdemona şi Othello)* şi vădeşte gust pentru teme orientale. Dar în momentul în care francezii îl descoperă pe Constable le aduce confirmarea foarte personală a valorilor atmosferice ale unui peisaj care rămîne totuşi foarte solid şi structurat. A avut un foarte puternic sentiment al elementelor, aer, apă şi lumină; nu e străin de căutarea efectului, a abilităţii, dar uşurinţa execuţiei sale încîntă şi marinele lui se află pe drumul marii iluminări turneriene. Nimeni, înainte de Turner, n-a redat cu atîta supleţe şi sensibilitate trecerea luminii prin spaţiu pentru a se opri adesea, într-o lungă linie subţire, privilegiată, la marginea orizontului.

IX. **DE LA HOGARTH LA VICTORIA: PICTURĂ DE GEN, ANIMALIERĂ, CARICATURĂ.**

Dacă toată acestă dezvoltare a peisajului poate fi orientată În raport cu marea figură a lui Gainsborough, să nu uităm modul ciudat în care el, spre bătrîneţe, s-a orientat către pictura de gen: toţi acei porci, scroafe şi purcei care se înţeleg attt de bine cu fetiţele sale pe lîngă colibe, sînt un semn al timpului, cu toate că descind probabil din scroafele fecunde şi pitoreşti ale lui David Teniers[1]; apoi vor trece aşa cum se află în opera lui George Morland (1763—1804). Era fiul lui Henry Robert Morland (1761 – 1797) despre care nu se mai vorbeşte deloc, dar de la care vom admira la Tate Gallery o schiţă nocturnă, *Tînără fată cîntînd balade la lumina unui felinar de hîrtie*, în vreme ce un al treilea Morland, Henry (1730— 1797) are o fermecătoare călcătorească în alb minor. George, foarte dotat şi foarte împrăştiat şi distrat în acelaşi timp, aduce în pictura de gen un talent marcat de difuzarea doctrinei pitorescului. Moştenită de la pictorii din Veneţia şi mai ales de la cei din Flandra, ea nu vrea să mai ştie de nici un fel de intelectualism de genul lui Reynolds şi de toate marile sale pretenţii, sustinînd că pictura nu este altceva decît vizualitate şi senzaţie. Obiect pitoresc e acela a cărui aparenţă furnizează ochiului maximum de stimulare; pictura pitorească se atiga-

[1] **sau de G. Van Herp.**

jează, prin tuşele ei rupte, sâ redea această fragmentare picantă a luminii. Ea procedează la o amuzantă inversare a valorilor: calul frumos şi bine ţesălat nu e pitoresc, măgarul cu părul zbîrlit e prin excelenţă; porcul de asemenea, sau mai bine-zis porcii lui Morland, care nu sînt totuşi deloc asemănători cu cei ai lui Gainsbo- rough. Pictura este de o vitalitate şi de o prezenţă frapantă. Ele vor fi însă din ce în ce mai intermitente la el şi efortul structurării rămîne mereu aproape inexistent.

Cu Francis Barlow şi păsările sale am întîlnit un pictor de animale dotat cu un fel de geniu. Secolul al XVIII-lea îl are şi el pe al său: George Stubbs (1724—1806)[1]. A început prin a studia, descrie şi ilustra anatomia calului. Îi plăcea nespus să-l observe în viaţa de toate zilele. Nimeni poate că nu l-a cunoscut atît de bine, atît de precis, atît de particular. Nimeni nu s-a priceput atît de bine să-l picteze, ca realitate, dacă nu chiar ca mit: căci caii săi speriaţi sau atacaţi de lei nu ne mai conving şi înţelegem numaidecît că Stubbs nu e nici Rubens nici Delacroix. Totuşi e un pictor serios şi care şi-a făcut voiajul în Italia. Alegerea tematicilor, mai mult decît ignoranţa, a făcut din pictura sa ceea ce a făcut. Ga şi aceea a lui Joseph Wright of Derby, ea surprinde. Ici, colo, minuţiozitatea, precizia în descriere a vreunei realităţi oarecare sînt împinse pînă la absurd. Să privim, la National Gallery, *A Lady and a Gentleman in a Carriage (Cuplu în trăsură):* nu există o curea, o chingă, o cataramă, o zăbală, o obrază de cai,* o lamă de arc a faetonului care să nu fi fost redată cu grija pe care ar fi pus-o numai un artist pur naiv, mai naiv decît Rousseau- vameşul. Cei doi cai frumoşi, negri ca pana corbului, îşi detaşează cu o intensitate superbă coama nervoasă pe fondul cerului. Pentru acelaşi efect însoţit de inversarea elementelor, trebuie văzut (la Tate Gallery) *Gentleman Holding His Horse:* de data aceasta calul e alb.

Stubbs, sub aspectul sublimului, nu este, cum am

---

[1] **Acest singular este poate injust. JohnWootton (167S?—1705) există şi el, cu toţi caii lui instalaţi bizar de-a lungul unor coloane romane, în mari peisaje ratate moştenite de la Lorrain şi Poussin.**

mai spus, nici Rubens, nici Delacroix. Şi totuşi dacă ne transpunem stării sale de spirit, tabloul *Lion Attacking a Horse* din 1770 (Yale University Gallery) este un tablou preromantic destul de remarcabil. Printre stînci, sub vegetaţiile sumbre agăţate de îngrozitoare povîrnişuri, cele două animale răsfrîng o prezenţă apocaliptică, care marchează semnul timpurilor: şi mai ales calul alb.

Cu siguranţă că Stubbs se află mai puţin la înde- mînă în cadrul sublimului decît James Ward (1769—1859), artist curios, una din acele inimi eroice şi violente de care Anglia nu se fereşte niciodată a se apăra, dar a căror violenţă şi pasiune i-au impresionat atît pe Gericault cît şi pe Delacroix. Au rămas de la el cîteva mari lucrări, cîteva tablouri în genul lui Courbet suferinde, de gigantism, care-l păgubesc destul. Totuşi *Luptă de tauri la castelul Saint Donat* este de mare efect. Cert e faptul că el nu şi-a creat aici stilul din nimic: marile peisaje sonore ale lui Rubens au constituit pentru el aceeaşi revelaţie ca şi pentru alţii, cu mult diferiţi de el, ca Turner şi Consta- ble. A pictat acest tablou după ce a văzut în locuinţa lui Benjamin West pe cel mai faimos dintre ele, *Castelul din Steen*, şi a realizat un ecou fericit al amploarei compoziţiei maestrului flamand; îi aparţine însă ca element propriu violenţa înfruntată a celor două animale fabuloase, unul negru şi unul alb; această violenţă se întinde în jurul lor şi asupra formelor vegetale, mai ales asupra unui trunchi de arbore mort, despuiat, contorsionat, animat parcă de o viaţă fantastică şi dementă, forme şi viziuni de altminteri care îl obsedează şi pe care le regăsim şi în alte opere ale sale *(The Deer Stealer)* ca şi animalele sălbatice. Are simţământul romantic a ceea ce Baudelaire numeşte supranatura: a sa *Moarte a lebedei* (Tate Gallery) demonstrează aceasta mai puţin încă decît surprinzătorul *Side of Beef*, categoric una dintre cele mai reuşite naturi moarte engleze, situată la mijlocul drumului dintre Rembrandt şi Soutine.

Să revenim la pictura de gen. Hogarth o ridicase pe culmile geniului. Ea trăieşte puternic şi în jurul lui. Joseph Highmore (1692-1780) este fratele său mai mare în sensul acesta, dar într-o oarecare măsură a

suferit influenţa lui. Rămîne totuşi legat de *Pamela* lui Samuel Richardson, a cărei poveste a transpus-o în tablouri într-un spirit în care naivitatea şi gustul pentru elementul viu temperează sentimentalismul, în care realismul şi manierismul se contopesc în opere agreabile şi vii prin colorit, în care capete de păpuşi stau înfipte deasupra unor gîturi interminabile şi corpuri alungite, dar frumos grupate *(Pamela povesteşte o poveste copiilor)* (la Fitzwilliam Museum, Cambridge). *Conversations-pieces* – portretele de grup – de F. Hayman (1708—1776), despre care ne amintim că l-a instruit pe Gainsborough, sînt expresive şi savuroase: astfel, la Tate Gallery, e *Thomas Nuthall şi prietenul său.*[1].

Secolul al XVIII-lea rămîne, după Hogarth., o mare epocă a caricaturii. Dar Hogarth a fost unic prin aceea că, separîndu-se de tradiţia italiană dacă pot spune etimologică, separîndu-se de o „încărcătură" monstruoasă a realului, nu caută decît un realism dus pînă la supraexpresie şi grotescul caracterului, mai curînd decît trăsăturile; şi, mergînd pe drumul unei vocaţii naturale, el nu separă caricatura de pictură. Nu se întîmplă acelaşi lucru cu succesorii lui. Geniul violent, dezechilibrat, al lui James Gillray (1757—1815), care ar fi fost pentru timpurile noastre un artist expresionist convins şi convingător, întoarce spatele problemelor este-

tice, pe care nu le consideră decît ca parodist, şi se dezlănţuie în animozităţi în egală măsură naţionale şi personale prin desene colorate de un grafism prodigios, dar care nu devin pictură – cu toate acuarelele care, din punct dejvedere tehnic, figurează în catalogul său. în concluzie, numai Rowlandson este singurul care poate fi luat în consideraţie într-o istorie care nu este a desenului, ci a picturii. Acesta este, în fapt, ceea ce am putea numi un artist în regulă, tentat şi abătut din drumul său de toate neregularităţile. Născut în 1756, mort în 1827 (se află la cîte un

[1] **De văzut de asemenea lucrarea lui F. Hayman, la Victoria and Albert Museum, *The Wapping Landlady,* din care verva hogarthiană nu exclude graţia şi a cărei culoare e foarte frumoasă.**

an în apropierea datelor lui Blake, dar alte raporturi nu există între ei), Thomas Rowlandson studiază artele frumoase la Paris, unde avea o mătuşă franceză şi unde prinde gustul neînfrînat al jocului. A fost de asemenea şi elev la Royal Academy; abil la nu- duri, apreciat, promite o carieră frumoasă. Dar acest colos posedat de propria sa carne, acest vi- veur senzual, unde va putea găsi locul reculegerii contemplative, timpul acestei reculegeri? Viaţa va învinge însă în curînd arta şi e de ajuns un incident pitoresc, naufragiul lui *Royal George*, pentru a decide ca artistul să devină cronicar amuzat, comentator burlesc al realităţii contemporane.

Nu va mai picta, după cîte ştiu, niciodată în ulei; dar va urma o dublă producţie, enormă şi inegală de acuarele şi stampe bazate pe ele. Primele precedînd pe celelalte, ca şi tablourile lui Hogarth, ne vor reţine. Ele prezintă scene de gen, adesea în peisaje, deoarece viaţa engleză se petrece încă în chip extraordinar afară, la aer; dacă am îndepărta elementul uman, trebuie să admitem că în cea mai mare parte din cazuri interesul ar fi foarte slab.[1] Aşa a fost în 1784 *Vauxhall Gardens:* pe fondul acestui fermecător decor de pavilioane împodobite, de lumini şi verdeaţă, animaţia strălucitoare a unei lumi atît de familiară încît se recunoaşte oricine,de la prinţul de Galles pînă la ultimul cetăţean. Al- bastruri uşoare, roz, movuri, brun-ocruri şi tonuri de verde cîntă minunat în această sărbătoare galantă de tip englez, care este în acelaşi timp o compoziţie cvasi savantă, în care se ordonează cincizeci de personaje, se grupează, se echilibrează fără urmă de confuzie, fără pic de şovă- ială. Cine n-a văzut decît stampele lui Rowland- son, unele pale şi fade, altele grosolan împestriţate, nu-şi

---

[1] **Spun bine cînd spun în cea mai mare parte din cazuri. Henri Lemaître face greşeala să ignoreze acest lucru. în- tr-un caz din douăzeci e capabil să se lase pradă nu numai deliciilor senzuale dacă nu chiar sexuale ale apei şi ale frunzişului, ci chiar misterului distanţei. Are atîtea daruri că e oricînd în stare să se depăşească şi să surprindă. Să privim de exemplu *The Ferry* la Victoria and Albert Museum.**

poate face o idee despre aceste delicate seducţii: colorate cu mîna prin mijloace foarte modeste, ele sînt făcute la întîmplare, ca să fie făcute. Dacă avem ochi critic, de altminteri, va trebui să notăm că la Rowlandson însăşi culoarea este esenţialmente decorativă, abia o uşoară aluzie la realitate. Apa e o suprafaţă albăstruie sub nori palizi şi puţin roz încît, roşul e şi el tot atît de palid încît pare roz, albastrul şi verdele sînt la fel de uşoare, ocrurile discrete, dar toate sînt îndestulătoare într-o operă atît de frumoasă ca *Landing Stage at Greenwich*, în care trapezele roz ale faţadelor foarte sobre şi foarte drepte fug spre orizont însoţite de jocul uşor al corăbiilor şi al catargelor. Vegetalele nu-l interesează şi le expediază după convenţie. Creionul său, de o siguranţă extraordinară şi care într-adevăr s-ar putea numi vrăjită, se complace în a forma conturul unei tinere femei sau în a deforma conturul unei bătrîne, lăsîndu-se purtat de o forţă irezistibilă, senzuală şi maliţioasă. Pare darul unui caligraf şi în istoria artei engleze nici unul, nici măcar Gainsborough n-a atins asemenea punct. în trăsătura lui totul e mişcare, chiar dacă ceea ce desenează e imobil. Astfel, pare că resimte o adevărată plăcere să comunice această veselă energie care zace în el, să lanseze o adevărată mulţime într-o undă de dezordine perfect stăpînită. Acuarela pe care am citat-o 123 este în această privinţă caracteristică: barca îşi
revarsă încărcătura de pasageri, cîte unii şi mai ales cîte unele cu fundul peste capul altora, cu sînii ţîşnind afară din corsaje; pasagerii ar putea fi luaţi drept figuranţi într-o răpire a sabinelor; mulţimea în fine debarcată, urcă scările cu o vioiciune de care ne simţim noi înşine cuprinşi şi toată această mişcare la stînga este redată de două ori perceptibilă prin frămîntarea pe loc a grupurilor din dreapta. Veselia, aceasta mi se pare a caracteriza toată arta lui Rowlandson. Osbert Sitwell spune despre el: „singurul artist rococo pe care l-a cunoscut Anglia". Dacă rococoul este un baroc lipsit de viaţă, Rowlandson este mai curînd baroc mult mai spontan, mai instinctiv chiar decît Hogarth. Ce ne putem imagina mai baroc decît surprinzătoarea compoziţie *The Exhibition*

Stare-Case, cu calamburul şi scara ei în spirală (1811)? Totul e construit în jurul spiralei puternic ascendente a scării de unde coboară în aceleaşi poziţii pe care le-am mai evocat o cascadă de fete frumoase şi grase, care constituie accentul principal, dar care permit mişcării lente, liniştite şi paşnice a urcării altor personaje să fie mai sensibilă. Pentru acest subiect viu şi senzual este indicat un simbolism de acompaniament, furnizat de nudităţile frizei, în vreme ce mişcarea turnantă a scării este repetată cu vioiciune de torsiunea în ea însăşi a unei Venus calipyga în nişa ei.

Conţinutul operei lui Rowlandson este toată viaţa engleză sau cel puţin ceea ce nu reprezintă munca: tîrgul, grădina publică, cercul bogătaşilor, cabaretul săracilor, arena în care se înfruntă cocoşi sau oameni, cu toată veselia vitală care animă toate aceste locuri diverse şi din care mai găsim cîte ceva la Hazlitt. Fericirea de a trăi se află peste tot, uzina nu e nicăieri. Privirea lui Rowlandson rătăceşte aiurea, nepăsător în faţa socialului, egal de binevoitor faţă de pescă- riţă sau de ducesă.

Trebuie ca această lume să aibă întotdeauna exteriorul unui spectacol pur decorativ; în jurul plă-

cerii senzuale simţim, dînd tîrcoale, primejdia; caligrafiei liniilor trebuie să i se adauge expresia feţelor, aspru distanţată. Cînd Rowlandson prezintă *Trişorii la Smithfield*, toţi sînt frapaţi de îngrijorătorul adevăr al acestor capete de pungaşi, cu cutele lor mici la gură şi bărbie, cu înclinarea privirii şi a trăsăturilor, cu maniera de a ţine cărţile sau chiar bolul cu punci şi pipa, compoziţie în care prezidează maliţiosul individ a cărui burtă rotundă, luminată, domină masa de joc. Printre pungaşi, Rowlandson l-a plasat, în afara terenului moralei convenţionale, pe Rowlandson. în egală măsură este demnă de un intens teatru personal în genul lui Hogarth, pentru inter-relaţia dintre personaje, *Taverna*, cu micul ei maestru escroc şi cei patru „duri", în ansamblu Rowlandson nu e chiar atît de dramatic. Nu-i pasă de lecţii de morală, fiind prieten

al prinţului regent şi nu al industriaşilor. Morala lui, dură, nemiloasă, este aceea a zicalei „dacă ai băut prea mult, du-te şi te culcă”, pentru că cine bea prea mult are dureri de cap a doua zi, cine bea prea mult va face gută, cine îşi face de cap prea mult în viaţă va deveni un bătrîn hidos, o sinistră babă.

Rowlandson, cum a ştiut să amintească George Moore, nu e Goya. Al său *English Dance of Death* nu valorează prea mult, scheletele sale nu sînt nici caraghioase, nici teribile, ci sinistru de monotone. Odată a pictat nişte naufragiaţi pe un vaporaş: *Distress* (1799); avea simţul mării (marinele, porturile lui, sînt după părerea mea aproape singurele sale peisaje valabile), iar seriozitatea mării i se impunea chiar lui. Impresia abil echivocă a acestui vaporaş, a cărui oblicitate în tablou pare a exclude orizontala, susţine forţa dramatică a atitudinilor: acest spate puternic aplecat, acest braţ agăţîndu-se de bordaj, acest corp deja ţeapăn care este aruncat în mare, această pînză neagră care aproape că se confundă cu negrul cerului.

125 Klingender crede că Delacroix şi-a amintit de acest frumos tablou cînd a compus în 1853 *Crist pe lacul Ghenesaret*. Mi se pare îndoielnic. E mult mai probabil ca Delacroix să-şi fi amintit de *Shipwreck* al lui Turner (1805). Turner, într-adevăr, mi se pare a fi acela care luîn- du-şi partea de acolo de unde o găsea, nu s-a putut împiedica de a remarca *Distress* şi de a realiza o operă mai nobilă; ceea ce n-a putut face Rowlandson.

X. **WILLIAM BLAKE ŞI GRUPUL SĂU**

William Blake (1757-1827) se află la celălalt capăt pe scara platonicismului. Acolo unde Rowlandson, oricare ar fi fost graţia liniilor sale, apasă cu toată greutatea lui terestră de materie, Blake pare ridicat de o flacără; tot ce ar putea fi materie în el, însă de natură vulcanică, se topeşte şi se proiectează.

Care este atunci locul său aici? Este mai întîi poet sau mai întîi plastician? în ansamblu am fi tentaţi să spunem că e un plastician literar, şi că tot ce s-a scris despre el de două generaţii •care l-au scos din obscuritate şi l-au purtat pe culmi, nu e fără o puternică savoare literară. Este însă greu să desparţi modurile de expresie ale unui creator atît de total şi atît de integral sincer.

Este, am putea spune, peste toate considerentele, un poet amator şi un desenator, gravor şi pictor profesionist. La gravorul Basire e trimis să-şi facă ucenicia; acolo, unde sub modesta formă a gravurilor marilor maeştri ai Renaşterii italiene îi descoperă pe Michelangelo şi pe Rafael; acolo, unde nesociabilitatea lui deja pronunţată impune să fie separat de ceilalţi ucenici: e trimis astfel la mînăstirea Westminster ca să deseneze sculpturi gotice, morminte şi altele.

Aceste prime atingeri, aceste prime contacte cu 127 creaţia artistică au asupra lui un efect dispro-

porţionat: trebuie, deci, subliniat acest prim punct şi anume că organizarea psiho-fiziologică a lui Blake este singulară sau, în limbaj comun spus, „anormală". Copil fiind, are vedenii, îl „vede" pe Dumnezeu, vede îngeri la fereastră, pe cîmp. în schimb*, nu vede* nimic, şi în special cotidianul, fără îndoială pentru că niciodată n-a *privit* lumea.

La terminarea acestei ucenicii, Blake intră la cursurile şcolii de la Royal Academy. Este momentul lui de docilitate. Reynolds îl sfătuieşte să evite extravaganţa şi să observe mai cu modestie realul. De aci înainte, Blake va evita criticii. Deja bun gravor şi graţios poet, Blake întîlneşte, în 1780, pe sculptorul, desenatorul şi decoratorul neo-clasic Flaxman (1755—1826), care îi aduce celui ce nu se tulbură de cruzimea aparenţelor, o nouă modalitate de interpretare. Vom vedea, alternînd în figura blakiană masivitatea colţuroasă a figurii gotice, formele alungite şi graţiile lineare, care nu sînt lipsite nici de răceală, nici de afectare. Este poate şi o a treia sursă de modele plastice, pe care le-am putea numi „michelangeleşti", raportate la gravurile descoperite şi studiate la Basire, de la care Blake va extrage cel mai bun registru de forme, mergînd uneori pînă acolo încît reproduce structura, atitudinea, mişcarea nnei figuri din Capela Sixtină.

în toată această mişcare de du-te vino, care caracterizează „fiinţa lumească", e clar că Blake nu păstrează nici un echilibru: primeşte cu intermitenţe adevărate şocuri, proiectează în afara lui intense unde de reacţie. Totul e exces în acest schimb; e clar că, aşa cum spunea Nerval, revărsarea visului în viaţă e constant.

Din aceste unde de şoc pe care le-a suferit atît de puternic în viaţa lui, şi care trec şi în arta sa, una o constituie revoltele antialcolice numite „Gordon Riots", din 1780, care dezlănţuie de-a lungul şi de-a latul Londrei o populaţie de incendiatori; Blake este în acelaşi timp atras şi

> îngrozit de violenţă, copleşit de pasiunea flăcărilor distrugătoare. Este prima imagine, neînsemnată în esenţa ei, dar profund resimţită de el,

despre lumea violenţei. Revoluţia franceză va fi sub privirea imaginaţiei sale vasta dezlănţuire a aceluiaşi spirit al violenţei şi conflictului. Dacă Blake s-a plimbat sau nu pe străzile Londrei cu boneta frigiană pe cap n-are nici o importanţă: ceea ce e sigur e că a fost asociat mişcării revoluţionare engleze şi protagoniştilor ei, şi că opera îi va fi în întregime marcată de o viziune de conflict, de o dialectică violentă, de interpretarea întregii istorii cosmice şi umane conform acestei dialectici.

Blake provine dintr-o familie nonconformistă, atrasă poate de Swedenborg. A fost de timpuriu sedus de ocultismele extrase din doctrina gnoseologică, de care este atît de marcat sfîrşitul secolului al XVIII-lea; unul dintre punctele decisive ale viziunii blakiene despre lume este foarte gnostic: căderea trebuie strămutată şi ea, a fost căderea lui Dumnezeu, căderea în creaţie, distrugerea unităţii primordiale, fragmentare primă ce devine principiul şi prototipul tuturor fragmentărilor ulterioare, a tuturor celor ce zac în fiecare om şi care sînt de fapt punctul de plecare al sistemului blakian, despre care el este numai pe jumătate conştient, şi care, cu ajutorul mitu-rilor, e un sistem de explicare al omului.

Blake a procedat toată viaţa lui ilustrînd, prin imagini, două mitologii paralele, cea iudeo- creştină, mai mult sau mai puţin deformată de interpretarea sa, şi a lui proprie. Al său Iehova, pe care-l numeşte cel mai adesea Elohim, este funestul, tiranicul şi crudul creator din care Shelley, la rîndul său, îl face pe Jupiter din *Pro- meteu*. Dumnezeul lui Blake, din punct de vedere vizual, e teribilul bătrîn care, ţîşnind în afara unei matriţe de flăcări, cu vîntul eternităţii flu- turîndu-i părul şi barba, înclină peste un vîrtej de întuneric unghiul nemilostiv al imensului său 129 compas. Pe acest bărbos îl vom regăsi, cu o figură ceva mai asiriană, sub aripile sale gigantice de aramă profilate pe semicercul unui sumbru astru, creîndu-l pe Adam, extrăgîndu-l din pămîntul albastru în care mîna-i mai plonjează încă, zdro- bindu-i pieptul cu

masa Ini opresivă şi tre- zindu-l, pentru a-şi încolăci în jurul pieptului şarpele materialităţii. (Tate Gallery, 1805). Este el apoi cel care, din carul său de foc, îl judecă pe Adam cu mîna lui teribilă. Vom recunoaşte aci o caracteristică originală a viziunii blakiene. Dumnezeu l-a făcut atît de bine pe om, sau omul l-a făcut atît de bine pe Dumnezeu, după chipul şi asemănarea lui, încît judecătorul şi judecatul sînt aceiaşi. Regăsim această identitate la celălalt capăt al carierei lui Blake, în 1822. Job este copleşit de un Dumnezeu, care e el însuşi sau mai curînd conştiinţa lui bună. Blake a făcut povestea lui Job mai semnificativă şi mai profundă decît o presupunea însăşi litera Bibliei. *Job*-ul lui Blake este un fariseu vinovat de a fi constituit divinitatea crudă, al cărei instrument e Satan.

Paralel cu această mitologie hrănită la izvoarele iudeo-creştine, Blake propune pe a sa proprie, mai liberă şi mai vehementă, de altminteri luminînd-o pe cealaltă. Urizen *(Cartea lui Uri- zen*, 1794) este creatorul frămîntat al unui univers chinuit. Este zeul inteligent al raţiunii, în vreme ce Los, în opoziţie cu el, este zeul poet al imaginaţiei. Dar conflictele din jurul lui Los, cele care îl opun plin de gelozie furiosului Orc, fiul său, arată foarte bine că nu putem să depăşim condiţia omului, sau a omului-zeu, sfîşiat, decît printr-o viziune de regenerare. Este vorba de om şi Blake nu ezită să vorbească de personificările sale. Epopeea sa cosmică, atît de rebarbativă în aparenţă, este mai curînd reflectarea viziunilor avansate ale epocii sale: demonstrează în acelaşi timp procesul mitologizant, pe care îl justifică şi îl înnoieşte, proclamînd divinitatea omului. Dar vechile mitologii trebuiesc mai întîi denunţate ca instrumente de opresiune,

> denunţate în numele revoltei, în numele Libertăţii: tablele de aramă, legea a cărei teroare copleşeşte pe oameni. în lumea experienţei, care e lumea noastră, lumea căderii şi nicidecum lumea neclară a inocenţei, energia, pasiunea, legate de ceea ce moralişti numesc răul şi viclea- nul, trebuie eliberate de opresiunile care pretind

să le înfrîneze; fiecare natură, oricît de fragmentată ar fi, n-are scăpare decît în desfăşurarea ei, nu poate cunoaşte decît propria ei lege: singura lege pentru leu sau pentru bou, spune Blake, este opresiunea. Sexualitatea, separarea bărbatului de femeie, incompletul fără speranţă atît al unuia cît şi al celuilalt, este un dezastru, iar represiunea sexualităţii o crimă. Fiecare dorinţă pe care o înăbuşim, spune Blake, e un copil ucis în leagănul său. Lumea lui Blake a apărut din idealismul platonician, este un esenţialism radical şi care urmăreşte Fiinţa pierdută printre fiinţele invizibile ascunse în dosul aparenţelor temporale, şi care, orice ar fi ele, stejar sau frunză sînt eterne.

Sînt eterne şi sînt forme, fiecare idee e o formă, după cum este şi o forţă creatoare. Şi fiecare formă e un contur, o linie pură, continuă, specifică, ireductibilă; semnificativă şi valabilă, pentru că ea se continuă în cel mai mic detaliu şi în cel mai mic segment. O linie absolută, iată drumul prin care trecem de la metafizica blakiană la estetică. Să ne amintim că deţinătorii anglicităţii artei engleze acceptă ca element caracteristic primatul liniei. Blake este deci artistul englez prin excelenţă.

în ochii lui Blake, care în fond nu este deloc atît de naţionalist, vechii autori de fresce italieni, Michelangelo, în gradul cel mai suprem, şi Rafael, de asemenea, au menţinut această prioritate a conturului în alianţă cu un larg colorit, dublă atestare a unităţii. în schimb, „demonii" picturii, ca Tiţian, Coreggio, Rembrandt, n-au pictat lucrurile aşa cum sînt, ci au pictat în tuşe 131 fragmentate jocuri ale luminii. Contemporanii

englezi, ca Reynolds şi Gainsborough, au procedat la fel,pictura lor nu este decît „blots and blurs", pastă şi ceaţă. De altminteri ei au pictat în ulei şi uleiul disimulează forma.

Lumea lui Blake, departe de a fi închegată aşa cum ar putea rezulta din aceste date, este un sistem dinamic de analogii în care orice aparenţă are valoare de simbol, e o chemare şi o

rechemare, o dublă natură, fiind şi instrumentul unei duble viziuni. Căci simpla viziune, înţelegînd prin aceasta viziunea raţională, este aşa-numitul „somn al lui Newton". Iar *Newton* se apleacă asupra compasului său, ca şi cum, ar fi în lumea aceasta şi pe plan terestru, vicarul Urizen (Tate Gallery). Dubla viziune este aceea a imaginaţiei poetice, aceea pentru care toată realitatea are valoare de metaforă, pentru care soarele nu este decît umbra luminoasă a lui Los, pentru care nişte insecte care tîrăsc o insectă moartă par a oficia „funeraliile unei zîne". Astfel, misiunea şi darul poetului constă în „a vedea universul într-un grăunte de nisip".

Singular şi de timpuriu considerat astfel, Blake pare a fi fost furat în toate împrejurările de o excentricitate ostentativă, manifestată printr-o opoziţie declarată faţă de toate conformismele fie ele politice, morale, estetice.

Dacă ar fi fost mai puţin întunecat şi mai puţin certăreţ, ar fi fost mai puţin izolat cu atîta cruzime: nu e vorba numai de o imaginaţie romantică, dusă la extrem, purtînd chiar pecetea ereziei; vom vedea ce s-a întîmplat cu prietenul său Fu- seli. Fuseli se acomodează cu problemele secolului şi cu secolul însuşi; Blake îl atacă cu toată energia lui furioasă. S-a spus că acele „Prefaces" la *Lyrical Ballads* le-au făcut mai mult rău acestora de cît orice ton sau orice conţinut pe care le cuprind.

Blake dă la iveală un echivalent cu *Catalogul expoziţiei sale din 1809*, în care începe să-i denunţe pe Tiţian, Coreggio şi Rembrandt în legătură cu propriile sale personaje şi în care prima operă prezentată se intitulează „Forma spirituală

a lui Nelson călăuzind pe Leviathan". îşi atestă astfel simbolismul său esenţialist: personajele sînt tipuri eterne; acest idealism ar putea fi clasic, dar în vreme ce tipul ideal pentru Reynolds se fondează pe restituirea „formei centrale", pentru Blake e fondat pe maxima energie, pe pasiunea cea mai intensă. Pentru

Reynolds pasiunea nu face decît să tulbure frumosul, pentru Blake ea îl constituie şi îi creează forma. în acest fel îşi proclamă dispreţul în faţa vizibilului şi credinţa exclusivă în imaginaţie. E clar că este un monist şi că propriile sale viziuni le consideră ca un rafinament inefabil al realităţilor tangibile. Ele sînt realitatea subtilă şi de o perfectă organizare, despre care această lume nu oferă decît umbra. Aceasta înseamnă că, refuzînd lumea exterioară, Blake depinde mai mult decît oricare alt artist de sursele sale, fie plastice, fie literare. Zburdălnicia, formele alungite, inflexiunile dulci, culorile tandre ale ilustraţiilor la *Cîntecele Inocenţei*, care-i aparţin, se datorează evident influenţei neoclasice, ca aceea a lui Flax- man. Sculptura gotică conferă unora dintre creaţiile sale un aspect excesiv de pietrificat, orientat de altminteri către sensul dorit a- tunci cînd încearcă să exprime non-vitalul. Michelangelo îi oferă musculaturile excesive şi vizibile ale unui jupuit de piele, pe care încă îl mai exagerează. Va căuta, de aceea, la un german al Renaşterii – Athanasius Kircher – tipul glorios al omului mascul, cu braţele întinse şi ridicate, cu picioarele îndepărtate, din care plăsmuieşte al său *Glad Day* (1794).

Sursele literare, Biblia, Milton, Dante îi lasă mai liberă imaginaţia creatoare. Liberă cu adevărat este însă întotdeauna, chiar cînd împrumută figuri sau atitudini, căci mişcarea, energia manifestată, creatoare sau distrugătoare, îi aparţin – chiar atunci cînd îi împrumută lui Fuseli nu numai o masivitate dură a feţei, o privire halucinată, un gest încordat am îndrăzni să spunem teatral, dar şi un ritm foarte ca-
 racteristic de repetiţie al gestului. De pildă *Uciderea cu pietre a lui Achan* (Tate Gallery): trei braţe ridicate paralel, trei mîini ţinînd trei pietre în stingă victimei; trei braţe, trei mîini, trei pietre la dreapta. Să privim apoi *Războiul:* trei figuri îngrozite, trei măşti tragice, trei rigidităţi cuprinse de spasme. Asemenea efecte expresioniste sînt absolut potrivnice căutării de echilibru în

compoziţie, de simetrii balansate de asimetrii, de artă tradiţională. Fluiditatea, intensitatea mişcării şi torsiunile sale baroce sînt cele care transformă chiar o figură clasică şi o integrează într-o viziune romantică. Dar Blake mai adaugă limbajul secret al unui simbolism precis, complex şi, în pofida rădăcinilor sale aflate în kabală sau în filozofia gnostică, foarte personal. Aici pictura nu face decît să ilustreze gîndirea, sistemul – ea devine un limbaj şi nu-l putem pătrunde. Să semnalăm numai importanţa mişcărilor frămîntate care, după cum înclină la dreapta sau la stînga, atrag şi figurile (sufletele) la salvare sau la pieire *(Vedenia sfintei Ecaterina, Vîrtejul desfrînaţilor).* Blake este capabil să suporte foarte intens o nouă influenţă: de pildă a- tunci cînd îl întîlneştepe pictorul astrolog Varley, care-i încurajează viziunile. Atunci pictează de e- xemplu *Spectrul unui purice* (Tate Gallery). în purice sînt reîncarnaţi sanguinii. Blake a realizat o figură îngrozitoare, colosală, bestială, azvîrlind o limbă bifurcată, ţinînd în mînă un castron cu sînge.

Shakespeare (Macbeth) îi inspiră admirabila *Milă* (Tate Gallery), care este în acelaşi timp o ilustraţie fidelă a marii retorici din pasajul lui Macbeth...

„And Pity like a naked newborn babe Striding the blast, or heaven’s cherubin, horsed Upon the sightless couriers of the air...”

... şi o prodigioasă invenţie personală: din uraganul cosmic pe care-l vedem atît de des la Blake agitînd părul, par a se naşte aceşti fantastici armăsari cu cozi de nori din care se apleacă angelica figură care se reculege, ce parcă tocmai şi-a luat zborul de la victima întinsă pe pămînt, 134

minusculul nou născut (ca. 1795). Este din aceeaşi epocă şi din aceeaşi sursă de inspiraţie din care datează *Tripla Hecate,* ghemuită în rochia ei întunecată şi a cărei faţă contemplă cele trei animale, naturale şi fantastice totodată, care îi aparţin: măgarul, bufniţa şi broasca, în vreme ce un monstru înaripat planează deasupra acestor capete; este una in capodoperele artei

fantastice[1].

Arta grafică a lui Blake, spre deosebire de poezia sa nu încetează a se întări şi a se revela. Ultima sa perioadă este strălucitoare: cea a *Nopţii lui Job* (1822—1823) şi cea a *Divinei Comedii*. în afară de seria povestirii lui Job, crează tot atunci (1826—1827) acele „tempere" ca *Satan acoperindu-l cu plăgi pe Job*, care sînt considerate, prin forma şi echilibrul figurilor extraordinarul Satan, culorile mistice, deasupra pămîn- tului albastru, al unui cer de apocalips, printre cele mai puternice viziuni ale sale. Imaginile danteşti, *Papa simoniac*, *Vîrtejul desfrînaţilor*, *Beatrice vorbindu-i din caru-i funebru lui Dante* sînt poate, din toată istoria artei, cele care se ridică în modul cel mai sigur şi cu cea mai mare uşurinţă la înălţimea subiectului lor.

Se întîmplă relativ rar ca tehnicile lui Blake să fie simple, fie vorba numai de acuarelă. El posedă o tehnică a sa, a „vopselei cu apă", pictură aderentă cu clei pe care nu o putem în nici un chip desluşi din ce a fost compusă; astăzi s-a schimbat în chip deplorabil şi s-a înnegrit. El foloseşte mult monotipul sau, după împrejurări, politipul, sco- ţînd din compoziţie două sau trei impresii şi efecte de strivire grunjoasă pe care le admirăm de exemplu în *Newton*. E cunoscută metoda sa de lucru a cărţilor cu miniaturi: cu un lac foarte consistent, scrie şi desenează pe un carton pe care-l trece apoi pe aramă şi gravează, cu acva- forte, ceea ce denumeşte „tehnica" sa „infernală". Culoarea este adăugată cu mîna.

Bineînţeles, Blake nu ia în considerare culoarea locală. Culoarea sa e simbolică şi emotivă, fără prudenţa obişnuită, a destinării unei valori fixe. Cenuşiu, verde, ocru, carmin şi violet, albastru amestecat cu galben de sulf, toate se aliază adesea în armonii delicate; cîteodată albastrul-verzui, roşul-portocaliu domină cu violenţă.

ÎN JURUL LUI BLAKE

[1] **La Tate Gallery se găseşte concentrată cea mai fru-**

moaşă colecţie de acuarele şi picturi de Blake.

Să revenim deci la acei artişti pe care am voit să-i adunăm în jurul lui Blake, întrucît importanţa şi interesul pe care-l prezintă pentru noi sînt cel puţin parţial legate de el. Unul, într-adevăr, Fuseli (1741—1825), nu e numai fratele său mai vîrstnic în ale artei: este şi un artist destul de mare, pentru a se putea spune despre el, dacă n-ar fi vorba decît de o artă pur plastică, că este tot atît de important ca şi Blake. Nu aparţine însă decît parţial artei engleze, fiind născut ca Johannes Fiissli, cetăţean din Zürich, unde se află tablourile sale cele mai interesante. Prieten cu Lavater, amestecat ca şi dînsul în grupări ocultiste, compromis ca şi el într-o afacere politică tulbure şi nesigură, părăseşte Zürich-ul în 1763, dar pentru a pleca la Berlin. La Berlin întîlneşte ideile lui Shakespeare. Petrece apoi opt ani în Italia unde, în căutarea Titanilor, este copleşit de Michelangelo. Disecă cadavre pentru a fi mai sigur de anatomie. Rezultatul, aşa cum remarcă William Gaunt, este că se va apropia de manieriştii secolului al XVI-lea. Corpurile sale de femei, senzuale şi alungite, ne fac să ne gîndim la Primatrice, dacă nu mai curînd la Balthus. Dar protagoniştii săi masculini de factură diabolică şi cu aspect monstruos *(The Fire King*, Victoria and Albert; *The Italian Count*, Soane), au o afinitate certă, fără să putem spune cu siguranţă pînă la ce nivel şi la ce profunzime, cu personajele demonice ale lui Blake, Orc sau Satan. Dacă latura sa de erotism pervers şi balthusian pare astăzi concentrată la Zürich

> şi astfel semnificativ îndepărtată de autoritatea engleză, la Londra e reprezentat de obsesii mai tainice şi mai puţin descifrabile: fie prin spaima suferită de coşmaruri, fie prin cruzimea pe care o impune; *The Italian Count* arată tipul, pe care îl denumim blakian, în ciuda faptului că Blake este aci acela care îi împrumută faţa bestială, taurină, dilatată în lărgime, ochii bulbucaţi, pătrunzători, fruntea enormă. Totul este aici invadat de umbră, în afară de haina roşie şi sabia. O frumoasă victimă blondă zace lungită pe fondul roşu. Gilchrist, primul biograf al lui Blake, remarcă deja

analogia dintre braţele întinse ale celor trei vrăjitoare ale lui Fuseli *(Macbeth)* şi gestul acuzator al celor trei falşi amici ai lui Job. Al său *Coşmar* (Nightmare), unde apare înspăimîntătorul cap de cal (sau de iapă) este aproape de prezenţele redutabile care o înconjoară pe *Tripla Hecate*, în ciuda unui aspect teatral despre care am putea spune că e aproape grandguignolesc, sau „gotic". Fuseli este gotic, în asemenea măsură manifestă curiozitate pentru insolit şi mister, mai mult decît oricare dintre contemporanii săi. Nu s-a apucat să înveţe şi limba islandeză? N-a fost el acela care a pictat *Thor masacrînd şarpele Mid- gard pe vaporul lui Mymir?*

L-am întîlnit foarte puţin pe John Flaxman (1755—1826) care, ca atîtea spirite ale epocii lui Winckelmann, era şi el în căutarea viziunii elene, putînd să-l apropiem nu fără oarecare dificultate de Blake, căci provenise dintr-un context de tipul lui Swedenborg. Ca şi Fuseli, a petrecut multă vreme în Italia (de la 1787 pînă la 1794). Arta sa liniară, de o puritate puţin superficială, trece aşa cum este de la sculptură în desen. Ilustraţiile sale la Homer vor fi gravate de Blake, căruia îi vor furniza modele. Pentru Blake, el este „dragul meu sculptor al Eternităţii", „sublim arhanghel", „prietenul şi tovarăşul meu întru eternitate", pînă în momentul cînd în această prietenie, ca în atîtea altele, se cuibăreşte 137 ineluctabil bănuiala care precede nenorocirea.

Către 1820, gustul apocalipsului nu mai este excepţional. El e manifestat puternic de John Martin, care, prin alegerea subiectelor, se apropie de Blake. Ne amintim de lucrarea lui Blake din 1809, *Satan adunîndu-şi legiunile*. Subiectul a fost deja repetat de foarte rezonabilul Thomas Lawrence, care îi spune lui Fuseli: „Este al naibii de bine, dar nu e diavolul!" în 1824, John Martin (1789—1854) creează un *Satan prezidlnd Consiliul infernal.* E un frumos Tenebros cu gest puternic, într-un prodigios, vast şi sublim pandemonium. Biblia îi va inspira un *Dies Irae* (Tate Gallery), la fel de semnificativ cum a fost potopul în timpurile clasice. Mici forme umane se întrevăd, într-o

adînciturăapămîntului peste care se prăvălesc munţii şi care ar trebui să fie neagră dacă acest negru n-ar reflecta însăşi îmbrăţişarea finală, viziunea aprinsă şi roşiatică a tuturor lucrurilor. A fost un aşa-numit pictor de duminică, obscur şi sărac, care s-a consacrat marilor sale melodrame biblice. în 1821, *Festinul lui Baltazar* a făcut senzaţie la Academie, şi vreme de treizeci de ani va fi unul dintre artiştii cei mai faimoşi atît în Franţa cît şi în Anglia. Vom găsi, multă vreme, în multe locuinţe, o gravură sau mezzotinte după *Distrugerea Sodomei şi Gomorei*. Viziunea sa apocaliptică îl ducea la invenţia unor arhitecturi fantastice; dar numai în pictură. Fratele său, căruia visul i s-a revărsat şi în viaţă, dădu foc catedralei din York.
John Martin s-a sfîrşit repede şi în 1935 cele trei vaste tablouri cu *Judecata de apoi* au fost cumpărate cu şapte lire sterline. în 1953, o expoziţie a operelor sale îl prezintă intrat din nou în favoare: lumea occidentală pătrundea în apocalips şi primea cu bunăvoinţă elementul apocaliptic.

în 1818, atunci cînd Blake, după zece ani de la epoca marilor sale dispute, era cufundat într-o solitudine destul de neagră, un tînăr artist veni la el, devenindu-i mai fidel ataşat după ce, în 1821, Blake execută, pentru o traducere din

opera lui Virgiliu, gravuri în lemn de o simplitate tulburătoare, în care inspiraţia inocenţei revine, la maturitate, cu o profundă impregnare mistică a realului, în special prin acele uşoare şi tainice daruri de lună. Oricare ar fi rezervele pe care le-am putea formula asupra comportărilor sau artei ulterioare a lui John Linnell (1792— 1882), trebuie să-i fim recunoscători pentru entuziasmul şi pentru sprijinul dat. El este cel care comandă lui Blake gravurile povestirii lui Job. El este acela care, de pe la 1822, adună în jurul marelui om „bătrînii" şi tinerii artişti care în chip curios au purtat cu toţii pecetea dublei viziuni blakiene: Edward CalVert (1799—1883), Sámuel Palmer (1805—1881), George Richmond (1809—1896). Linnell este acela care, în perfect

acord cu gustul lui Blake, atrage atenţia amicilor săi asupra artei lui Dürer şi asupra marilor gravori ai Renaşterii, ca Bonasoni. Se pare că tot Linnell este cel care, primul, se inspiră din exemplul lui Blake în ideea unei pastorale mai mult sau mai puţin mistice, mai mult sau mai puţin heterodoxe, fundată pe o viziune plină de reculegere şi o redare mai mult sau mai puţin simple care valorifică o realitate umană şi sacră *(Repaus de prînz*, *Luna secerişului* etc.) Printre tinerii adunaţi de Linnell este în primul rînd Sámuel Palmer, al cărui geniu n-a fost recunoscut decît de generaţiile noastre. Personalitatea lui este legată prin toate fibrele de opera lui: un bunic matern, baptist şi dictatorial, îi inspiră, în faţa slăbiciunii imaginative a religiei sale şi a sentimentelor sale, o aplecare către gloriile sensibile ale vechii religii. Deja la tatăl său, baptist şi el, sensibilitatea s-a unit cu pietatea: s-a făcut librar din dragoste pentru cărţi, şi tandreţea lui l-a învăluit cu căldură pe copil. Era în jurul lui o atmosferă pietistă la care participă şi aproape prezidează o doică, care citise mult Biblia şi *Paradisul pierdut*, şi care va avea asupra lui un ascendent matern. Are treizeci şi doi de ani atunci cînd moare această femeie şi nu se va 139 căsători decît atunci. Moartea mamei sale, pe cînd avea numai treisprezece ani, îl zdruncinase profund.

Are patru ani cînd, pe o noapte cu mult clar de lună, trece printr-o spaimă nemaipomenită la vederea umbrelor aruncate de coroana unui ulm pe care luna le proiectează pe pereţi. Ca şi cum pentru a face să pătrundă şi mai bine în sufletul lui această viziune, doica recită:

Dream of a dream, and shadow of a shade!
Vain Man! The vision of a Moment made.

„N-am uitat niciodată aceste umbre şi încerc să le redau adesea” declară Palmer. Laurence Binyon notează fascinaţia lui pentru umbrele pătrunse de lumină.

Aşa se formează în acest trup firav, astmatic şi în primul rînd, poate chiar mai mult decît Blake, orientat către viziunea mistică, tentat ca şi Blake să meargă pînă într-acolo încît să piardă din vedere

proporţia şi normalitatea, tendinţa de a se pierde în înverşunare, în exces. Fiul său, A.H. Palmer, ne-a lăsat o *Life and Letters of Samuel Palmer* în care pune accentul asupra vîrstei maturităţii: anii în care a pierdut darul viziunii odată cu amintirea lui Blake. Pentru mai multă siguranţă a ars carnetele de schiţe şi însemnări din tinereţea tatălui său, deoarece frămîntările sufleteşti pe care le descoperise acolo – fericiri sau deznădejdi, elanuri sau reţineri – i se păruseră de o nuditate indecentă.

Răscolit pînă la lacrimi de muzica de orgă, de monumentele bisericeşti, de schituri, mănăstiri sau catedrale, de peisaje de asemenea, cum şi de o anumită artă, descoperă cu treizeci şi cinci de ani înaintea prerafaeliţilor frescele de la Campo Santo din Pisa şi le copiază: în artă e foarte precoce. Expune la patrusprezece ani, la Royal Academy, în 1819, în momentul în care suportă foarte puternic efectul influenţei covîrşitoare a lui Turner. Este totuşi momentul cînd, dacă e să-l credem, se află ca artist la culmea secătuirii sale prin contagiune cu arta modernă, în afara căreia există Flaxman. „Am văzut odată un

> basorelief de Flaxman, o turmă de oi, nimic mai mult decît oi ideale, bineînţeles...” Apoi, graţie lui Linnell îl va avea pe Blake. Şi pe Dtirer, pe Bonasoni şi pe Luca din Leyda. Teama secătuirii îl frămîntă totuşi mereu: e posedat de un vid al sentimentului; zece minute pe zi îşi găseşte dragostea pasionată pentru artă; în restul timpului resimte privaţiunea „acestor viziuni delicioase care sînt singura bucurie a vieţii mele”. Blake, pe care l-a evocat în termeni atît de emoţionanţi, „omul fără mască”, „interpretul” (acel pe care-l întîlneşte şi acel care îl călăuzeşte pe pelerinul din Bunyan) îl iluminează şi-l reconfortează. Ca şi Blake, Palmer e condus în imaginaţia sa, în viziune, de unele surse literare şi în special de Milton. în acel Milton care i-a fost dăruit de către doica sa, Palmer notează toate pasajele cu privire la lună.
>
> S-a consemnat interesul pe care-l manifesta grupul faţă de gravurile lui Bonasoni la cartea de

embleme a lui Bocchius. Găsim natura tratată în simboluri, iar simbolul XXXII este *Tunsul oilor*, cu păstorul sub un copac, cu cîinele în prim plan şi oile profilate una lîngă alta, după maniera lui Blake, sau a lui Palmer.

Orice ar fi putut fi în continuare, în această epocă se resimte la el foarte exact arta lui Blake: „Figurile d-lui Blake au această intensitate în atitudine şi în gest care dezvăluie sufletul şi această plasticitate care frapează, nervoasă, ce aparţine spiritelor nemuritoare eliberate". Dar în întîmpinarea aceluia a cărui privire era întoarsă către el însuşi, Palmer caută pe lume – în asocierea om-natură-supranatură – încîntarea. „Cîteodată peisajul apare ca o viziune şi atunci pare tot atît de frumos ca arta însăşi... Cîteodată, la Dulwich, colinele îndepărtate par obiectele cele puternice prin culoarea şi forţa clară a liniei". Hrănit la această triplă sursă, Palmer inseră în carnetul lui din 1824 treizeci şi trei de imagini ale lunii şi ale marilor sori înflăcăraţi şi, notează fiul său, nici o umbră. Poemele sale vorbesc des- pre această lumină tremurătoare care scînteiază în dosul colinelor mici şi ale lanurilor de grîu.

Pare că la el privirea devine revelaţie a realităţii prin faptul de a se concentra asupra singularităţii aparenţei. „Culoarea griului dă arborilor verzi din jur o profunzime sporită şi o bogată trans-parenţă..." „într-o tonalitate foarte joasă, turnul arăta luminos prin el însuşi – şi mai curînd părea că emite lumină decît că reflectează." Vorbeşte de o lumină infuză, care aminteşte sideful, sau despre acuitatea umbrelor reci pe cerul rece. Caută să fixeze efecte fugitive de inversiune ale raporturilor de lumină care vor sta la baza mi-nunăţiilor pe care va voi să le transcrie: vor fi transfigurări, o trecere luminoasă de la materie la spirit care se desfăşoară de exemplu în acele seri de vară în care venerabile clădiri par să nu mai fie materie brută ci, într-o lumină îndulcită şi solemnă ce pare mai curînd emanaţie decît reflectare şi care-şi difuzează strălucirea pînă în adîncul inimii, o lumină mai mult spirituală decît materială.

„Privind iarba în soare, acesta străluceşte în fiecare firişor, realizînd mase de verde din cel mai splendid: inimitabil verde şi totuşi inimitabil de cald, atît de cald că nu-l putem compara decît cu un galben şi totuşi verde intens."
Dincolo de această viziune mistică, recunoaştem mai multe învăţăminte plastice: de la Claude Lorrain, de la Alexander Cozens şi de la Bonasoni, maestrul său, subliniază el, pentru tratarea umbrelor *ca umbre.* Cu alte cuvinte ca *somn* al luminii. Ideea de a anima umbrele îi repugnă. Ca toate sufletele sensibile, Palmer are nevoie de mijlocitori: îl ia pe Tiţian. „Cred că Tiţian era sensibil la aspectul striat al cîmpu- rilor" (raze de grîu cosit). Ca şi Blake, Palmer crede că Dumnezeu aduce belşugul şi se manifestă într-un număr infinit de detalii ale micilor forme de viaţă vegetală: „De ce pătrunjelul încurcă brazda cu buclele-i încreţite?" Texturile şi culorile muşchilor şi lichenilor sînt o minune pentru cine ştie să vadă „o bogăţie de noduleţe şi franjuri".
Mai vedem de asemenea „tuşe de roşu şi uneori,
dar mai rar, un galben viu care pare ca o rază de soare, şi pe mulţi arbori observăm crescînd o specie deasupra alteia". Notează cum noduri şi franjuri de sulf se unesc cu altceva mai uşor, sau cum negrul se luminează în roşu. într-o viziune în care tangibilul nu e decît manifestare a misterului, obiectul nu contează ci numai culoarea şi forma, prin care spiritul îşi propune un sistem de analogii. Hameiul este pentru el un obiect de predilecţie, dar pe care îl înstrăinează în forma lui: „Ies să desenez hamei: *fie ca sensibila lui fecunditate să treacă în figura mea!*[u] E figura lui Naomi. *Naomi în faţa Betleemului* poartă amprenta acestei stări de spirit, a acestei enormităţi, a acestui „exces" cum spune el însuşi, împrumutînd expresia din cuvîntul îngerului către Adam în *Paradisul pierdut*.
în 1827, Palmer, bolnav, suferind de bronşită, s-a instalat în Kent, la Shoreham, sat izolat, cuibărit între coline înalte şi verzi, coline mari şi rotunde care îi satisfac o căutare obscură de exuberanţă. Orientată nord-sud, vîlceaua primeşte pe deasupra marginilor ei frumoase luciri de asfinţit de soare şi răsărit de lună.

în această „vale a Viziunii", Palmer contemplă multiple splendori. Aceea a merilor în floare explodează în *A Shoreham Garden* (Victoria and Albert). După mai bine de treizeci de ani, în 1860, el va nota: „Gînduri despre luna care răsare odată cu splendoarea delirantă *(raving mad)* a unei străluciri a crepusculului portocaliu peste peisaj? Am văzut aceasta la Shoreham".

„Marele păcat este să ne supunem obiectelor naturale şi să le servim. Marea virtute este de a supune spiritului obiectele naturale, pentru a-l servi şi a ne servi". Viziunea lui Jakob Bohme şi a altor mistici ca John Flavel *(liusbandry Spiri- tualized)* este aceea a lui Palmer. Nu mai există aici decît un registru de semne: *seculum est speculum*. Numai în climat mistic aceşti păstori sînt păstori şi aceste oi sînt oi. Dacă Palmer, mai mult decît Blake, priveşte natura, este pentru a scrie totuşi: „Nu mă pot împiedica de a constata că acele caracteristici generale ale frumuseţii naturale nu numai că diferă de o artă imaginativă, ci în anumite privinţe îi sînt chiar potrivnice." Unele dispoziţii ale naturii, de fapt, au meritul de a anunţa ceea ce Baudelaire numeşte supra- natură, iar pictorul ca şi poetul îşi extrage din ele partea sa, „amestecul împestriţat al norilor, plasele lor fine, ţesăturile aeriene care umplu cu norişori rotunzi cerul de primăvară, volumele pline şi munţii luminoşi acoperiţi".

S-a comparat adesea efectul picturii lui Palmer cu acela al poeziei lui Hopkins. Palmer, antima- terialist, este interesat cu pasiune de textura lucrurilor naturale, de aspectul grunjos, de acele „forme în chip de ochi de pe aripile păunilor", de înmuguririle pe care le vedem de exemplu la unele dintre acele vechi acoperişuri ale sale năpădite de vegetaţii parazite, de muşchii şi de lichenii săi favoriţi: o natură „stropită de ploaia a o mie de ochi frumoşi, de muguri, spirale, flori împodobite cu rouă". Ne face să ne gîndim, prin acest concret absolut al texturii, la ceea ce ar fi putut fi, dacă ar fi fost mistic, Dubuffet cel de acum cîţiva ani.

Aceasta este geneza unei arte, scurtă vreme de neuitat, pe care o identificăm în mare în popasul din

valea de la Shoreham, de la 1826 pînă la 1832 şi care pare a împlini într-o explozie colorată unele promisiuni ale monocromiei lui Alexander Cozens, o transpunere expresionistă a ceea ce s-a căzut de acord să numim lumea exterioară: în dispreţul total, între altele, faţă de aparenţa înşelătoare, care vreme de multe generaţii a limitat pictura la imitarea celor trei dimensiuni ale spaţiului. Foloseşte un obicei puţin occidental al planului secund urcînd în verticală, uneori sub enorme luni. Marea perioadă începe, în practica doctrinei excesului, cu tablourile: *Peisaj cu coline* (1826), *Valea cu nor strălucitor*, *Valea cu grîu des.* Ea se caracterizează prin asocierea frecventă a lanului de grîu şi clarul de lună, a bisericii şi arborilor; ca o alternanţă a unui mister al

claritălilor fecunde cu misterul umbrelor spirituale. Cornurile lunii din perioada precedentă au devenit luni rotunde, globulare. Vom ajunge la apogeul reprezentat prin *Mărul m,agic* şi (terminologia lui Palmer fiul) *Crepuscul portocaliu*. Palmer scaldă, fascinat, variaţiile de lumină şi textură în acelaşi arbore în acelaşi moment sub acelaşi soare. Pentru un studiu al unei ramuri încărcate de mare, el notează, „recoltă prodigioasă şi cu totul anormală”, şi, între alte lucruri, că „ramurile de o mărime peste creanga obişnuită sînt, mi se pare, de o textură crocantă şi de un aur palid sau mat”. în *Mărul magic* (Fitzwil- liam Muséum la Cambridge) Palmer fiul notează „o sărutare a culorii” . Este, sub un cer de plumb, în planul din fund, acela al unei pante cu grîu şi paie de la portocaliu pînă la galbenul cel mai deschis. în primul plan, spinările oilor cu capete negre ghemuite, atinse de un brun uşor şi de alb luminos, şi un ciobănaş albastru şi alb-albăstrui. Umbre în spate, dezvăluie un mov plumburiu. Ca de obicei, nici un fel de cufundare în perspectivă şi nici o proporţie. Merele sînt de un roşu viu, uneori cu o tuşă de galben alburiu. Aceste mere, a căror înghesuială desfiinţează mărul însuşi, se lipesc de un arrière-plan de coline aurite de lumină, aruncînd această lumină către cer. Acest peisaj este luat între biserică, a cărei clopotniţă

urcă în direcţia a ceea ce cu greu am putea numi planul al doilea, şi arcada cvasi gotică a copacilor ale căror frunzişuri sînt tratate, cum o va face Van Gogh, în mici tuşe sacadate şi separate, puternice, dinamice, nervoase. Atunci cînd Palmer pictează cîteodată în ulei – în vopsea cu apă – acest tablou este o acuarelă perversă, în care culorile sînt folosite în chip opac. Ţîşni- tul exagerat al culorilor alcătuieşte în mod curios un contrast cu toropeala vieţii de acolo.

Grigson corectează în galben titlul de *Orange Twilight*, un galben citron intens oferind în- tr-adevăr cheia tabloului. Alte două peisaje sînt foarte apropiate, *Peisaj de coline cu biserica sub* **145** *lună* şi *întoarcere de la slujbă seara* (1830, Tate Gallery). De la unul la celălalt, după cum o cere jocul analogiilor formelor, spicele de grîu cu capul mare au devenit credincioşi în procesiune, corpuri fantastic de alungite a căror talie variază fără nici un raport cu depărtarea lor. Aceeaşi ogivă de copaci o regăsim şi aci ca şi în *Mărul magic*. O lună enormă e suspendată la înălţimea săgeţii subţiri pe care o luminează. Lumina este aci într- adevăr nocturnă. În *Luna secerişului* (Tate Gallery), nu se vede nici un fel de lună şi dulceaţa cuprinsă în acest frumos peisaj nu este decît crepusculară. I s-a dat uneori un titlu alternativ *Cimp cu secerătoare.* în spatele snopilor aşezaţi, întunecaţi de seară, în faţa arborilor în care joacă umbre profunde şi o claritate încă vie, mişcarea micilor siluete în colorit uşor care se apleacă peste aurul vestejit al cîmpu- lui. Un car tras de o pereche de boi trece pe sub copaci cu încărcătura sa de snopi. Ansamblul este la nivelul unei duble semnificaţii, a lui Breughel sau a lui Bosch. *Norul alb* (1833) prezintă un subiect analog vădind o grijă mai ortodoxă a spaţiului, a depărtărilor de cer. E un tablou frumos dar nu întru totul în stilul lui Palmer. Doica sa moartă în 1837, el se va căsători cu fiica lui Linnell care va fi un socru odios şi aproape sadic. Palmer va pleca în Italia, ochii săi vor vedea lumina terestră, făcută parcă din aceea pe care o inventase el însuşi.

Ar fi nejust să nu spunem un cuvînt despre Edward Calvert (1789—1883), despre care Yeats proiecta o carte, şi ale cărui acuarele au prospeţimea şi farmecul miniaturilor. De la pastorala pietistă dar deja senzuală *(O Cetate primitivă*), va trece la o viziune păgînă care nu-i va fi egală.

La George Richmond în sfîrşit (1809—1896) există un element de graţie instinctivă şi care nu depinde de subiect. Al său *Cristşi femeia samariteancă* (Tate Gallery) se reflectă ecoul oilor şi al griului din pastorala post-blakiană. Un mic tablou, *Ajunul despărţirii*, concentrează tot adevărul unui sentiment şi al unei situaţii în acel sărut trist sub clar de lună.

Apoi va deveni portretist pentru a putea trăi şi nu se va mai gîndi decît să trăiască bine. Linnell nu se numără printre asociaţii săi şi nu-i acordă nici un fel de credit. Dar un tablou mare ca *Corning Storm (înainte de furtună),* cu factura sa minuţioasă şi infinit detailată, concentrarea lui eficace asupra unei stări de spirit momentane şi dramatice a naturii – o aceeaşi mişcare cuprinde fuga aparentă a ierburilor culcate de vînt şi fuga reală a oilor, – totul vădind clare legături cu prerafaelitismul lui Holman Hunt.

XI. JOHN CONSTABLE (1776-1837)

S-a născut, ca şi Gainsborough, în Suffolk, într-o regiune foarte înverzită şi foarte proaspătă de păşuni, de rîuri, de canale, în care morile de vînt ce profitau de coline alternau cu morile de apă. Constable s-a născut sensibil şi dăruit unei viziuni

organice şi totale a naturii. Trăieşte cu o profunzime mistică bucuriile copilăriei, împrejurările, trecerile la realitate care au contat atît de mult pentru imaginaţia scriitorilor sau a artiştilor, de la Wordsworth pînă la Marcel Proust: „Asociez copilăriei mele lipsită de griji tot ceea ce se află pe malurile Stour-ului. Acele peisaje au făcut din mine un pictor. Ele alcătuiau tablouri pentru mine încă înainte de a fi ţinut vreodată în mînă o pensulă." Viziune *organică?* înţelegem că trebuie să fi fost implicate numai senzaţiile vizuale: „Zgomotul apei care scapă din scocul vreunei mori, sălciile, vechile scînduri putrede, parii vîscoşi şi cărămida, iată ce-mi place; *pictura este pentru mine sinonimă cu sentimentul."* Sîntem mai puţin surprinşi citind acestea, decît aflînd că s-a chinuit atît pînă a izbutit să inventeze o limbă picturală.

Fiu al unui făinar prosper, el este încă din copilărie posedat de pictură. Pleacă să studieze la Londra şi, tulburat de ideile desăvîrşirii, apare atît de nepriceput încît maestrul său Smith îl sfătuieşte să se întoarcă la morile sale. Elîiatră-

sese atenţia, încă înaintea acestui fatal verdict, asupra interesului şi dificultăţii de a reda lumina în mişcare sau, mai exact, în vibraţie asupra obiectelor „pitoreşti". într-o vreme în care patina brună îşi mai prelungea încă stăpî- nirea asupra peisajului, Smith proclamă importanţa gamei tonurilor de verde. l-l revelează şi pe Gainsborough, compatriotul său, care rămîne pentru totdeauna unul dintre sfinţii săi mijlocitori. Reîntors la East Bergholt, el declară: „Mi se pare că-l văd pe Gainsborough sub toate tufişurile înflorite". Un mecena cam zăpăcit şi pretenţios pe care-l întîlnim adesea în analele epocii, Sir George Beaumont, îi dă posibilitatea să vadă vreo treizeci de acuarele de Girtin şi un tablou de Claude Lorrain, *Hagar şi îngerul*. Girtin, ca şi Gainsborough, reprezintă pentru el o figură şi o operă revelatoare. Constable, cu mai puţină

dificultate, pare că primeşte mai degrabă lecţia profundă a morţilor decît instrucţiunea precisă a celor vii, la care se întoarce totuşi, la Royal Academy. Ruysdael, Wilson, Rubens vin pe rînd să-i izbească imaginaţia. Dar pînă în cele din urmă, în 1802, şi-a dat seama, ca şi Wordsworth şi Coleridge în poezie, în prefaţa din 1800, de necesitatea de a fi el însuşi, atît în faţa artei actuale cît şi în faţa artei strămoşilor: „Iată că au trecut doi ani de cînd alerg după tablouri şi de cînd caut un adevăr de mîna a doua... Am muncit ca să redau operele mele asemănătoare cu ale altora... Mă voi reîntoarce la East Bergholt unde mă voi strădui să găsesc o metodă sinceră şi fără manierism pentru a reprezenta peisajele aşa cum se înfăţişează ele... Este loc pentru o pictură naturală. Numai adevărul singur va rămîne."

Vedem, ca şi la Wordsworth, aspectul etic al acestei estetici: ne gîndim o dată mai mult la intimismul operei sale *Lyrical Ballads*, la „Prefaţele", care declară război limbajului convenţional al poeziei, cum o face aci şi Constable în 149 privinţa limbajului convenţional al picturii.

încet, nesigur, se regăseşte. După *Vedere din Epsom* (1808), *Malvern Hali* (1809) este un tablou memorabil, mai ales pentru că în el estetica triumfă asupra eticii. Constable şi-a inventat un limbaj, dar nu acela al unei „realităţi" obiective, ci al unui adevăr personal. Simplificarea extremă a maselor vegetale, structura foarte simplu paralelă cu planul tabloului, jocul în acest plan al apei şi al reflexului, fac din această pînză o fericită şi paşnică reuşită. Şi totuşi, cu trei ani mai tîrziu, în 1812, el încă se îndoieşte de sine însuşi, şi are nevoie să primească asigurări de la preşedintele lui Royal Academy, Benjamin West pompos şi binevoitor. Curios e faptul că de atunci are un prieten fidel, Fisher, care ca arhi- diacon de Salisbury va fi cauza ocazională a atîtor tablouri în care se ridică săgeata catedralei dar care, în vreme ce timiditatea şi caracteru-i depresiv imploră un sprijin, consideră mai important să-l

stimuleze rămînînd ferm critic.
Cu o justeţe care depăşeşte obiectul şi momentul imediat, Fisher îi spune despre un tablou pictat în 1812: „îl găsim foarte bun cînd ne este atrasă atenţia asupra lui, dar trebuie să fim conduşi lîngă el. *Nu se impune*, şi acesta este cred adevărul despre tablourile dumitale. Am auzit remarcîndu-se despre Rubens că unul din tablourile lui iluminează o sală."
Abia în 1819 (la patruzeci şi trei de ani!) izbuteşte Constable să se facă acceptat *[de* public.
De atunci pictează pentru fiecare salon anual al Academiei cîte un tablou de şase picioare care, în acel an, este *Calul alb*, un frumos peisaj de tip olandez în care cîntă la unison claritățile albastre şi verzi ale apelor, arborii şi cerul (New York, Frick Collection). „El nu dăruieşte, scrie un critic avansat al timpului său, aşa cum face Dl. Turner, un suflet naturii sensibile – el nu exaltă deloc spiritul spectatorului –, dar redă aparenţa, culoarea, trăsăturile."
Pe scurt, Constable nu e sublim. El este de asemenea atît de sărac încît cheltuielile pentru tablourile sale mari îl obligă să împrumute în 150
1822 douăzeci de livre de la Fisher. În 1821, tabloul pentru expoziţie este *Haywain*, *Carul cu fîn.* Acest car, perfect gol şi într-un cuvint destul de puţin frapant, tranversează prin vad un rîu lat. Există în asocierea între cal şi apă ceva ce-i place lui Constable: *Calul alb* era la bordul unei şalupe, *Săritura calului* se petrece la malul unui canal. *Carul cu fîn* este un tablou şi un eveniment istoric. în 1824 Constable se lasă convins, aşa xenofob şi antifrancez cum era, să trimită acest tablou la Salonul din Paris împreună cu o *Vedere pe Stour* şi un mic *Yarmouth*. La Paris, entuziasm. Constable nu va merge totuşi acolo, el care îl consideră pe David ca pe un „histrion" şi pictura lui ca „mîrşavă". Este însă obligat să aducă un omagiu organizatorului, contelui Forbin, care a socotit că această pictură în tuşe tăiate trebuie privită de la distanţă. „Ei recunosc bogăţia texturii mele şi atenţia pe care o dau suprafeţei lucrurilor". Criticii francezi au comparat

pînzele sale cu murmurele minunate lipsite de sens ale harfei eoliene, sau cu uşurinţa lipsită de griji a unei conversaţii ajunsă la punctul ei cel mai intens. Şi Constable remarcă: „Ce este *Bătrînul marinar* al lui Coleridge, cel mai frumos poem modern, dacă nu ceva de genul acesta?" Gericault, care a expus a sa *Plută* la Londra în 1821, Delacroix, care după ce a văzut *Haywain* reface pare-se fondul la ale sale *Masacre din Scio*, Charles Nodier care declară[1] „este apă, aer şi cer", sînt reprezentativi pentru entuziasmul care va ajunge direct la Daubigny şi la şcoala de la Barbizon şi indirect la Courbet, înlocuind în chip decisiv efectele de tip italian, căutarea realităţilor precise ale luminii.

Este un moment frumos al evoluţiei lui Constable. Este destul de sigur de el pentru a-şi putea reînnoi inspiraţia venită din pămîntul de baştină, intimismul cam plăpînd al caselor tupilate prin boschete, morile de apă, rîurile, canalele şi ecluzele.

Plimbare de la Dieppe pînă în munţii Scoţiei.

în 1824 pictează pe lingă Brighton marine de o forţă singulară, ca *Vapoare cu cărbuni în largul portului Brighton* (Victoria and Albert Museum), o pictură foarte apropiată de impresionism, care răsfrînge apa în cer în jurul unei ambarcaţiuni cu pînze aproape negre: un albastru mat amestecat cînd cu roz, cînd cu indigo, în care, ceea ce contemporanii numesc „zăpada lui Con- stable", tuşele sale mici aşează peste tot creste de lumină asemănătoare acelora din *Prundul de la Hove* unde calitatea luminii marine stabileşte corespondenţa între valurile mari şi nori. Substanţa concretă a acestei picturi în paste fine este o încîntare aproape tactilă. Adeziunea spectatorului din secolul XX la ilustrul *Haywain* de la National Gallery, cît şi la tot ceea ce-l precedă sau îi urmează în aceeaşi ordine, este oare prin aceasta completă şi sigură? Faptul că lecţiile lui Constable, mai întîi în Franţa, mai tîrziu în Anglia, au fost atît de complet absorbite, atît de fidel observate de artişti de rangul al doilea, faptul că redarea naturală a peisajului a fost deja dusă la o asemenea perfecţiune, nu ne mai lasă să apreciem delicateţea

acestui bun pictor la care timiditatea iniţială a lăsat urme de neşters. Un pictor care stă şaisprezece ani logodit înainte de a se căsători cu iubita lui şi care nu o ia încă de soţie pentru că ecleziasticul său prieten îl înduplecă să n-o facă, nu c un cutezător. E un evanghelic. S-a spus că poetul său favorit era Thomson. Era însă mai curînd, sîntem îndemnaţi să credem, Cowper, „poetul religiei şi al naturii". Acest pictor se crede obsedat, şi în chip conştient este obsedat mai mult de natură decît de pictură.

„Nimic, spune el, n-ar putea să întreacă frumuseţea de la ţară: ea face pictura să apară ca o tristă prefăcătorie." Astfel artistul trebuie să „devină răbdătorul elev al naturii." „Pictorul de peisaje trebuie să păşească umil peste cîmpuri. Cei semeţi n-au putut vedea niciodată natura în toată frumuseţea ei."

> Ori, inovatorul în artă este, sau ar trebui să fie, un combatant. Publicul nu cunoaşte decît lucrul deja făcut, deja văzut; este în mod necesar conservator, în măsura în care nu-i constrîngem privirea. Dar Constable abordează această luptă cu inima nesigură, pentru că estetica sa se prezintă în proprii săi ochi ca o etică, iar această etică îi impune respect faţă de ceea ce, în raport cu dînsul, e preexistent: divina realitate. Religia este prezentă; dar unde e zelul, fervoarea? Unde este doctrina *excesului* unui Blake sau al unui Palmer? Constable simte mereu pericolul indiscreţiei, se simte în pragul scandalului: „Poate că sacrificiile pe care le fac luminii şi strălucirii sînt prea mari. Şi totuşi acolo rezidă esenţa peisajului. Factura mea nemulţumeşte însă aproape pe toată lumea şi pe toţi docţii". Se îndoieşte de necesitatea putinţei sale de a desfide. Chiar cei care-l apreciază îl cred pe cuvînt: apreciază realismul său, acest respect aplicat faţă de lume, care a devenit respect uman. Fuseli, în faţa tablourilor sale, îşi caută mantaua şi umbrela, simţind ploaia care vine. De ce nu, dacă însuşi Constable profesează că e în căutarea iluziei atmosferice? Unchiul său se minunează de

morile sale: sînt gata să pornească. „Mrs. Fisher, scrie soţul ei, spune că-şi poartă privirea de la tablou la grădină şi de la grădină la tablou şi că observă acelaşi aspect şi într-o parte şi în cealaltă.” Toate acestea sînt respectabile, dar nu ne vorbesc decît despre lipsurile artistului şi dau dreptate criticilor pe care i le opune Turner.

Constable nu vede în faptul că dacă s-a aşezat împotriva convenţiilor folosite, patina autumnală, arborele brun, tonurile calde în primul plan, n-a făcut-o pentru a vorbi în limbajul adevărului comun mai mult decît celălalt virtuos iluzionat, acel Wordsworth al acelor *Lyrical Bal- lads*, ci pentru a vorbi în limbajul propriului său adevăr. „Limbajul inimii este singurul inteligibil.” Şi singurul care este, în afară de ca- **153** zul violenţei exercitate, incomunicabil. Constable este în chip conştient un pietist. Şi din fericire este cu adevărat în chip inconştient un mistic abluminii. „Numai cu greu pot scrie dacă sînt nevoit să privesc aceşti nori argintii.” Şi încă o profesiune de credinţă a unui timid: „Lumina mea este dintre cele care nu se pot stinge, pentru că aparţine naturii.” Este în aceeaşi măsură o evidenţă şi o absurditate. E adevărat că poate nici un pictor n-a observat vreodată cu mai multă atenţie, n-a notat cu mai multă precizie în corespondenţa şi în desfăşurarea lor jocurile vii, jocurile complexe ale luminii. Restul îl priveşte pe pictor şi tehnica lui. „Natura” n-a făcut decît să-i pună o problemă, rămîne ca el, artistul, s-o rezolve: ceea ce a văzut ca lumină în spaţiu, cum s-o redea în culori pe suprafaţa plată a unei pînze?

Desigur, această imanenţă luminoasă a Domnului în lume este, în clipa cînd a învăţat complet să picteze, prezentă peste tot în opera sa – într-o operă tot atît de docilă în aparenţă exigenţei iluziei perfecte a publicului ca *The Cornfield* (1826) de la National Gallery, primul tablou ales pentru a-l reprezenta deoarece era fără îndoială, aşa cum a fost considerat, indiscutabil dintr-un anumit punct de vedere. Da, este îngrijit pînă la extrem, aşa cum se forţa dureros s-o facă; şi, pentru cine cunoaşte povestea lui Constable şi a artei sale, este cu atît mai emoţionant ca eroic efort de sinteză între două principii tot atît de

incompatibile cu frumuseţea-i curată. Opera este atît de armonioasă şi atît de scăldată în efectul frumuseţii zilei încît împotriva celor ce susţinea contele Forbin descoperim că trebuie s-o contemplăm cu o privire mută şi foarte apropiată pentru a afla din ce infinite modulaţii este alcătuită armonia şi în ce chip acest voal atmosferic impalpabil şi prezent reuneşte, prin omniprezenţa tuşelor albăstrui de peste păşuni şi cîmpuri – pînă la lanurile de grîu copt, – arborii şi cerul. Realismul are în aparenţă toatp drepturile: nici o oaie nu e lipsită de semnul roşu pe lînă, n-a fost omisă nici limba roşie a cîine-

lui care le urmează. Am putea număra spicele de grîu care se aliniază în stînga, şi într-adevăr pietatea pictorului a ajuns aci, prin forţa geniului şi a minuţiozităţii, la o simulare, ca în urma efectului unei ispite, a operei divine.

„A trebuit să combat, scrie el, ideea cu aparenţă de adevăr că subiectul face tabloul.” Dar obiectul nu-l face nici atît şi Constable o ştie în fond, spunînd pe de altă parte: „nu pot privi nici un obiect fără a-l pune în legătură cu altele sau cu un fond”, şi apoi: „în viaţa mea n-am văzut nimic urît, orice formă ar fi avut, căruia lumina, umbra şi perspectiva să nu-i fi adus o oarecare frumuseţe.” Există o candoare delicioasă în încîntarea lui, atît de pură, încît despre ceea ce face nu vorbeşte altfel decît ca despre ceea ce vede.: „Ecluza mea este acum pe şevalet; e argintată, bătută de vînt, delicioasă: numai sănătate, nimic care lîncezeşte.” E clar că trăieşte în această confuzie pasionată. În cele din urmă însă trebuie să ajungă acolo unde l-am voit: „Arta de a vedea natura trebuie învăţată aproape la fel ca lectura hieroglifelor egiptene.” Iată deci că, înainte chiar de a lua forma artei, această natură exterioară devine un ezoterism, un mister. Iată că, fără voia noastră, descoperim în Constable doi artişti, unul care va găsi în el însuşi, într-o jumătate a lui însuşi, resursele prin care să se poată înclina către dorinţele publicului, şi un altul care urmează o viziune secretă pe care nu o poate împărţi decît cu aceia care, ca şi el, au

învăţat să citească hieroglife; un artist care, la urma urmei, pictează pentru el însuşi. Unul pe care-l salutăm cu un respect cam plictisit, celălalt care ne înmărmureşte prin această manieră a unui impresionism violent, agresiv şi care nu va găsi comparaţii paralele înainte de fovişti. Acest Constable se află adunat în chip miraculos şi cel mai adesea în lucrări de format mic, în „uleiuri pe carton", în sălile Muzeului Victoria şi Albert. Este Constable al schiţelor.

Carul cu fîn de la National Gallery ne lasă reci?

155 Să vedem schiţa. Aici aspectul „olandez" al tabloului nu şi-a croit drum: el era pentru public. În ea însă totul este vital, vehement, intens, gata să se dezlănţuie, aşezat în culori viguroase; ca şi cum n-ar fi îndrăznit să-şi convertească poporul la lumina luiDumnezeu, a realizat-o infinit mai luminos. Puţin ne interesează dacă sîntem de acord a spune că aceşti arbori sînt stejari sa nu. Frunzişul nu este nici măcar verde. Să fi îndrăgit Constable atît de puţin acest verde, cum n-a mărturisit-o niciodată şi cum nici măcar n-a crezut-o? Există atît de puţin în schitele sale, dacă e să le comparăm cu tablourile finite. Acest frunziş pare mai curînd ruginiu, norii roşietici alcătuiesc un ecou, iar apa, între dîrele de lumină, pare şi ea tot roşiatică, şi tot astfel, cufundat liniştit în aceste frunzişuri, e şi acoperişul casei lui Willy Lott, în vreme ce în tabloul finit i-am putea număra ţiglele, care sînt de asemenea roşii, în măsura în care trebuie, şi în acelaşi timp în aceeaşi măsură de detaşate.

Am putea situa apogeul lui Constable cam în jurul lui 1825, aşezîndu-l în preajma unui pasionant şi cuadruplu tablou, *The Leaping Horse*, care, într-una dintre versiunile sale, dintr-o colecţie particulară, prezintă curiozitatea că nici un cal nu sare. Există, ca de obicei, o diferenţă de vitalitate şi de vigoare picturală în favoarea schiţei de la Victoria and Albert; totuşi, se vede bine ce preocupări de adevărat pictor l-au angajat pe Constable să modifice considerabil compoziţia în vederea tabloului care se află la Burlington House. în schiţă, un arbore cu coroana rotundă, înclinat de vînturi, se află înaintea calului şi

pare a-l înfrunta şi a-i bloca săritura. În dosul lui, pe canal, o ambarcaţiune cupînze pare că vine de-a curmezişul, făcînd nesigură direcţia generală a mişcării, pe care o a doua ambarcaţiune mai curînd o îngreuiază decît s-o confirme. O vacă destul de molatecă, care bea din canal, un personaj aplecat în spatele calului, sînt tot atîtea detalii care distrag atenţia. Tabloul final a fost deci considerabil luminat şi se deschide liber către un spaţiu frumos. Puternice retuşuri în tonalităţi deschise concentrează lumina, în primul plan, asupra apei care curge şiroaie dintr-un stăvilar peste ierburi acuatice foarte verzi; în planul al doilea, asupra calului, a sălciei cu coroana tăiată rotund, a pînzei aplecate a luntrei. Nimic din toate acestea nu ne poate face să uităm freamătul continuu al schiţei, şi mai ales vehementa aşteptare a arborilor şi a cerului. Între cîştigul de structură şi pierderea de textură, spiritul, judecata şi sensibilitatea vor alege în funcţie de afinităţile lor.

Schiţa pentru *Catedrala de la Salisbury şi casa lui Fisher* (National Gallery) permite observarea tehnicii pe care o foloseşte în ceea ce, pentru conştiinţa lui limpede, nu este poate mai mult decît o schiţă fugitivă. Pe un apret brun, un fel de kaki atmosferic bun la toate şi care rămîne ici-colo descoperit fără nici o grijă, el îşi pictează în tuşe larg zdrobite (contemporanii scandalizaţi au notat uzajul frecvent, chiar în tablourile lui, al cuţitului de paletă) şi cu o vehemenţă în stilul lui Van Gogh, culorile albastru verzui, albastru negricioase şi verde sumbru, care, înmuiate în apă şi vegetaţie, vor conferi tabloului puternica sa densitate, vor reda viu arbori care populează puternic planul secund, nu numai forma, ci şi volumul şi profunzimile umbrei. Lîngă obişnuita claritate agitată a cerului, o aceeaşi dinamică comandă ţîşnirea săgeţii şi a arborilor care o înconjoară şi par a o susţine şi a o depăşi într-o comună piramidă: în detrimentul, bineînţeles, al unei căutări de perspectivă spaţială. Barca albă curbată concav din primul plan, casa lui Fisher în al doilea, pun veselia accentelor lor luminoase. Studiul pentru *Catedrala văzută dinspre episcopat*, care se află la

Victoria and Albert Museum, este o operă mai complexă, mai subtilă şi în care dulceaţa gri-albăstruie a acoperişului, mişcarea arborilor care încadrează săgeata, brunul pal al acestei săgeţi şi cerul mare plin de nori către care urcă, alcătuiesc o operă de un lirism delicat. Tabloul de la Metro- politan Muséum din New York asupra aceluiaşi subiect (acoperiş albastru, catedrală albă îndepărtată, prin plan bucolic destul de detaşat) nu este absolut convingător ; corespunde nu schiţei noastre ci alteia, dintr-o colecţie particulară, care demonstra aceeaşi unitate organică.

Printre schiţe sau studii nu cunosc altele mai emoţionante decît acele studii de nori din jurul lui 1822 care corespund unei vechi fascinaţii, vădind o atenţie de morar sau de matelot în observarea mişcării lor care dă loc notaţiilor unui curios jurnal de bord: „5 septembrie 1822, ora 10 dimineaţa. Faţa la S-E. Vînt viu dinspre vest. Nori cenuşii foarte luminoşi şi proaspăt curent rapid pe fond galben la jumătate înălţime de cer." Fapt este că pe la 1820 descoperise ciudata operă pe care tocmai o publicase Luke Howard, *On the Modification of Clouds,* care l-a incitat să formuleze mai precis propriile sale observaţii: iar asemenea studii le transforma în pictură. Una dintre ele (Victoria and Albert Muséum) ne aşază în plin cer şi nimic altceva decît cer, un albastru cenuşiu foarte uşor şi diafan care ameninţă grosimile gri-mov încă vagi, cu excepţia părţii de sus unde servesc de fond foarte opac minunaţilor fulgi albăstrui atinşi cu galben de lumina invizibilă, pe care vîntul o atrage în dîre lungi şi fine. La scară mare, s-ar asemăna cu Nymphéas de Monet, ca pictură absolut pură. Iată-ne destul de departe de ţinutul natal marcat de revenirea aceloraşi nume, Flatford, Dedham, şi la care riscăm, urmînd op inii! e conştiente ale p ictorului,a ataşa foarte strîns geniul său. Salisbury şi împrejurimile sale, cu aşezarea preistorică de la Stonehenge, au înlocuit acea primă inspiraţie. Malul mării, de la Brighton la Weymouth, a constituit o lărgire eliberatoare. De asemenea, începînd din 1822, un mare număr de admirabile tablouri şi schiţe de format mic alcătuiesc impresii imediate şi

pasionate, din fiecare ceas al zilei,din toate aspectele timpului,de la Hampstead şi din regiune, din desfăşurarea-i largă de coline, între soţia sa, iubită cu multă afecţiune dar suferindă şi copiii săi, Constable se bucura de o

nesigură fericire. Pentru sănătatea alor săi, i-a instalat la deal, la aer curat, şi a fost recompensat de acestă revelaţie. *Furtuna* este un subiect frecvent şi redat cu emoţia particulară pe care drama sacră a cerului dezlănţuit şi a ploii promise sau date par a fi avut întotdeauna o atracţie asupra lui. Una dintre aceste pînze prezintă o văgăună sumbră barînd primul plan, luminată de crupa unui cal alb, mai departe o baltă limpede unde se adapă un cal negru şi o pantă luminoasă; iar mai departe linii ale arborilor şi verdeaţă uşor cufundată într-un nor mare: este într-adevăr atmosfera redată vizibil, cu jocurile nesfîrşit noi sub cerurile fantaste de umbră şi claritate, pe care pare a o picta Constable. Toate acestea sînt pictate (frecvent în ulei, pe hîrtie sau carton, care dau prin absorbţia uleiului efecte particulare de matitate) în chip nervos, cu tuşe libere, rapide, adesea cu cuţitul de paletă, cu culori groase şi viguroase, înălţate prin faimoasele stro- pituri albe, „zăpada lui Constable”. Movul este adesea dominant, în asociere cu verdele foarte pal. Dar uneori îl cuprinde sentimentul unui ceas fericit la asfinţitul soarelui şi totul devine absolut fantastic: copacii sînt albaştri şi albastră e şi casa printre ultimele iradiaţii ale apusului. Nu mai lipseşte, slavă Domnului, decît un titlu în genul lui Whistler.

Cariera lui Constable, cu toate sacrificiile pe care i le-a adus, căci ar fi voit, mai ales pentru soţia lui, cred, să fie plin de glorie, a fost totuşi grotescă. Avea cincizeci şi doi de ani cînd a fost ales, labătrîneţe, am putea spune, academician. Soţia sa murise. În naivitatea lui, s-a mulţumit să deplîngă numai faptul că această onoare a venit atît de tîrziu încît ea n-a mai putut-o împărtăşi. Totuşi amărăciunea s-a cuibărit în el. Deşi membru al juriului, nu e în stare să contribuie la

acceptarea pînzelor sale în expoziţie. Una dintre ele rătăcindu-se în lotul comun, colegii au protestat împotriva acelei „urîte farfurii cu spanac", iar Constable a plecat demn cu ea sub braţ.

159 Va expune *Englefield Ilouse.* Preşedintele a remarcat faptul că ar trebui aşezată în sala de arhitectură. Constable a replicat că e „un tablou al unei dimineţi de vară care include şi o casă". Cam în această stare de spirit îşi pictează peisajul cel mai spontan, cel mai natural tragic, carene-ar face să ne gîndim la *Corbii* lui Van Gogh, dacă spre deosebire de acesta Constable n-ar fi supravieţuit în chip burghez. Este vorba de *Hadleigh Castle* (1829, National Gallery): un peisaj pentru Regele Lear. Se desfăşoară o frămîntare alburie. Orizontul este o bandă lividă de mare abia separată de un cer în care norii se sparg cu zgomot, ca şi valurile. La stînga se înalţă din stîncă două turnuri prăbuşite. Se întrevăd în jur forme de păstori, de cîini, de oi şi de vaci. Corbi negri zboară aproape de turnuri, şi păsări alburii de mare alunecă în umbrele stîncii. „E oare de mirare întreabă Constable, că pictez mereu furtuni?" Cu toate că tonalitatea lui generală s-a îngreuiat sensibil în decursul anilor, este departe de a fi mereu cazul: în momentul acela se apucă din nou de un mare tablou abandonat de mulţi ani fără să ştim de ce, *Inaugurarea podului Water- loo*[1]. Schiţa de la Victoria and Albert Museum, neglijentă în privinţa redării, este ca de obicei mai pură din punct de vedere pictural decît tabloul (colecţie particulară). Dar, în chip divers, şi unul şi celălalt sînt strălucitoare; aur şi argint lichid, lumini de apă şi lumină a cerului, fremătător colorit al pavoazării pe ambarcaţiunile cu pînze şi pe corăbii, ca şi al tunicilor roşii ale uniformelor. Peste vasta desfăşurare a fluviului se răspîndeşte vioiciunea pe care fericirea de a picta o poate da unui om trist şi bolnav. Leslie, care a urmat lui Fisher ca sfătuitor şi critic amical al pictorului şi

---

[1] **Evenimentul datează din 1817. Tabloul început puţin după aceia a fost terminat în 1832.**

care trebuia să devină primul şi indispensabilul său biograf, declară despre acest tablou: „Splendoarea de amiază a coloritului lui ar face să apară ca un clar de lună oricare lucrare a lui Canaletto.” Prietenia şi starea
de spirit a pictorului cereau această hiperbolă într-o vreme cînd peisajele engleze ale lui Cana- letto, şi anume în mod special cele de pe Tamisa, alcătuiesc poate culmea operei sale, o încîntare lirică de culori limpezi. Dar *Podul Waterloo* constituie de asemenea una din culmile lui Constable.
în timpul verii lui 1833 ţine conferinţe despre istoria picturii de peisaj. Eroii săi n-au de ce să ne surprindă: e mai dificil de ştiut ce a ignorat, pentru că nu avem textul. Tiţian e sărbătorit ca unul dintre fondatori, dar este încă foarte departe, ca şi Poussin. Constable se însufleţeşte vorbind despre Rubens, care este, spune el, nicăieri mai mare ca în această artă. Notează prospeţimea, lumina perlată (*dewy light*), bucuria animaţiei pe care o pune în peisajul plat şi monoton alFlandrei; şi mai subliniază că Rubens se complăcea în fenomene atmosferice; zori de zi, daruri de lună, curcubeuri pe cerul furtunos. Şi comentează: „Prin curcubeul lui Rubens nu înţeleg un anume tablou, căci Rubens a pictat multe. înţeleg mai mult decît curcubeul însuşi, lumina perlată şi prospeţimea, aversele care se îndepărtează şi bucuria soarelui care se întoarce, efecte pe care Rubens le-a realizat pe pînză mai mult decît oricare alt pictor”. Vedem astfel cum apropie arta peisajului pictorului flamand de a sa proprie, subliniind importanţa dramei atmosferice: nu avem nevoie să subliniem că toată opera lui e plină de curcubee, curcubeu peste Stonehenge, curcubeu peste Hampstead. Uneori dominanta albastră a pînzei absoarbe şi face să dispară roşul *(Grove House sub curcubeu),* alteori (schiţa din 1812 a curcubeului dublu) el transcrie cu toată violenţa culorile pure. Despre o *Moară* a lui Rembrandt notează că este primul tablou în care un sentiment a fost exprimat numai prin clarobscur. L-a atras către el pe Rubens, ceea ce nu era necesar cu Ruysdael, despre care scria: „Am văzut azi dimineaţă un tablou emoţionant

al luiRuysdael, mă obsedează... E omoară de apă: totul e atît de adevărat, atît de clar, atît de proaspăt, atît de viu, încît am putea spune că ne aflăm la ţară – şi *tocmai căzuse o aversă*." îl vede pe Ruysdael ca pe el însuşi, urmărind o operaţiune magică a prezenţei realului. îl evocă pe Guyp căruia îi mărturiseşte o admiraţie poate cam excesivă şi afirmă despre el: „Un tablou într-adevăr sublim în imobilitatea lui calmă. Oraşul Dort apare cu turnul şi moara lui sub lumina insidioasă a unui soare palid şi umed." Despre Vermeer, sau despre *Vederea din Delft*, nu este vorba. Notează decadenţa artei olandeze şi se bucură că facla a fost preluată în Anglia „odată cu operele lui Wilson, Gainsborough, Cozens şi Girtin". Compatrioţii săi Crome şi Cotman sînt în chip curios absenţi din acest palmares, care cel puţin se fundează pe principii şi se exprimă în formule, de unde vedem că Constable, la care se amestecă îngustimea şi generozitatea, are trăsături de imaginaţie critică: virtutea principală a lui Lorrain, aşa cum o vede el, este o strălucire luminoasă *(brightness)* care nu depinde de culoare, „căci ce culoare găsim la acesta?" (îşi cultivă paharul cu apă). Despre Watteau îi scrie unui tînăr pictor care îl copia: „Watteau-ul dumitale mi s-a părut mai rece decît originalul care pare pictat cu miere, într-atît este de aurit, de tandru, dulce şi luminos: acest minunat fenomen, de nepătruns, ar face să pară vulgari pînă şi Rubens şi Veronese." îl vom lăsa la această revelaţie emoţionantă a sensibilităţii sale critice (trebuie notat că Watteau nu era recunoscut pe atunci, nici măcar în Franţa) şi, cel puţin în trecere, trebuie să amintim opinia pe care a emis-o în 1828 despre Turner: „Turner are viziuni aurite, pline de glorie şi frumoase; – nu sînt decît viziuni, dar e artă". Şi apoi: „Turner s-a depăşit, pare că pictează cu vapori coloraţi, într-atît este de evanescent, aerian."

Iar despre el, pe care am voit să-l prezint, în ansamblu, atît de generos şi de drept, Ruskin,

care a decis pentru generaţii întregi de englezi culţi- 162
vaţi atît binele cit şi răul în materie de estetică, spune: „Constable simte într-un peisaj că iarba e umedă, păşunile netede şi ramurile umbroase, cu alte cuvinte atît cît ar putea surprinde numai pentru ei doi un faun inteligent şi o ciocîrlie”. Ruskin hotărîse. Dar abia în 1886, la cincizeci de ani după moartea lui Constable, *Haywain* intra la National Gallery.

XII. TURNER (1775-1851)

Ioseph Mallord William Turner s-a născut la Londra în 1775. Era fiul unui bărbier peruchier. Unul dintre unchii săi era măcelar. Tatăl său începu a-l învăţa să citească. La zece ani, bolnav, se duce la măcelarul din Brentford pentru aer curat şi învaţă să scrie. Dintre artiştii pe care i-am întîlnit pînă aici este cel mai proletar. Dacă mai adăugăm faptul că mama lui căzuse de multă vreme pradă delirului şi furiilor, dar totuşi n-a putut fi internată decît în 1800, ne vom face o idee despre lipsurile, umilinţele şi extraordinarele stări de tensiune în care a crescut Turner şi care vor fi într-un fel sau altul transpuse în arta sa, în măsura în care îi vor marca atît caracterul cît şi comportările.

La 13 ani este elev la Margate. Prima revelaţie a mării îi inspirase deja două valabile acuarele. „Fiul meu va fi pictor” spunea bărbierul cu mîn- drie. O afecţiune excepţional de profundă îi va uni pînă la

capăt.
La paispezeceani, în 1789, Turner era deja acceptat ca elev al şcolii de la Royal Academy; şi încă din 1790, expune. Artist sărac, el este silit să urmeze filiera „topogafică”, să facă turul Angliei cu scopul de a ilustra castele şi parohii. în 1793, e primit de doctorul Monroe unde găseşte prezenţa fraternă a lui Girtin şi alături de cei doi, opera lui John Robert Cozens a cărei influenţă, 164

în curînd asimilată, avea să-i elibereze prompt viziunea. Ca toţi autodidacţii de geniu el îşi compensa lipsurile printr-o voracitate, o foame nesăţioasă de descoperire. înainte de a fi un geniu foarte singular şi cvasi vizionar, Turner a fost un elev excepţional de inteligent, curios, care şi-a căutat şi şi-a ales maeştrii şi a făcut din ei prilej pentru remarcabile examene critice. Sîntem cu atît mai surprinşi văzînd la un spirit atît de deschis o singulară închistare: pentru a nu vorbi de cazul evident al lui Gainsborough, Wilson fusese portretist iar de la Constable avem portrete foarte izbutite. N-avemj decît un singur portret de la Turner, care este al său propriu. Nu e necesar să recurgem la psihanaliză pentru a gîndi ca Jack Lindsay că această fugă de reprezentare identifiantă a figurilor umane are sensul unei singulare anxietăţi şi al unui temperament foarte retras.

Peisajul îl stăpîneşte deci, îl cuprinde în întregime, devenindu-i nu numai o manieră de a vedea dar şi o manieră de a exista. îl vedem mai întîi atent la lecţiile lui Claude Lorrain, ale lui Poussin, Salvator Rosa, Van de Velde, Ruys- dael. Tot ce ţine de elementul aerian al peisajului, de lumina şi efectul luminii, corespund la el unor afinităţi profunde; în ce priveşte compoziţia şi mai ales forma, e mai puţin sigur şi, poate, cu atît mai aplicat.

Primul tablou în ulei pe care-l putem integra în canonul operelor sale, o *„Pescari pe mare*” (1796) este o marină şi o nocturnă: o lună înnourată, care nu desenează în tenebre decît un semi-cerc de lumină, în a cărui reflectare, printre valuri

incert înălţate, se situează, dramatizat, vaporul. E un Turner uşor de recunoscut prin structura sa sugestivă, dacă nu prin tonalitate.

Menţionăm, tot pentru a jalona acest debut, *Buttermere* (1798), unde lacul foarte adormit alungeşte în primul plan o apă brună, brăzdată 165 de luciri verzi, în vreme ce peste o surprinzătoare lumină de zi care desenează volumele pînă la detaliul luminos al obiectelor ce populează malul apei, un curcubeu alburiu, printre munţi, străbate cerul şi întîlneşte, în cenuşiu, luciri albăstrii asemănătoare; peisajul e redat într-un excepţional moment de lumină, în toată precizia şi minuţioasa lui realitate. Cu toată grandoarea efectului, pînza marchează o variaţie excepţională în stilul artistului prin atenţia sa faţă de detaliul precis al unei realităţi minuţios observate. Primele tablouri importante ale lui Turner sînt deja peisaje imaginare şi imaginative, transfigurate de subiectul pe care-l servesc. în 1799 Turner se plasează în faţa lui Claude Lorrain, ales ca pe un fel de rival ideal pe care trebuie în primul rînd să-l învingă şi care este reprezentat atunci pentru el prin două tablouri, *Sacrificiul adus lui Apollon* şi *Debarcarea lui Enea.* Sacrificiul adus lui Apollon este, crede el, inimitabil. Dar iată-l pictînd, pe la 1800, *Enea şi Sibila* într-o conjunctură foarte fericită – arhitecturi structurînd peisajul şi personaje clasice, lumini iradiante – conjunctură pe care o va urma în decursul anilor. în 1800, lansînd o suită biblică paralel cu suita păgînă, prezintă ceea ce el numeşte *A cincea plagă a Egiptului* şi care este de fapt a şaptea. Recunoaştem, dominînd puternice orizontale „clasice" foarte arhitecturate, şi în special palida piramidă, situată aproape exact pe linia mediană, marele vîrtej de nori deşi ce va fi chemat să joace la el un rol atît de mare. în 1802, *A zecea Plagă a Egiptului*, are ca punct de plecare maniera lui Poussin, dar e sumbră şi răscolitoare în acelaşi timp, templele şi palatele cu etaje căpă- tînd un caracter vizionar şi marcînd o soliditate crescîndă a formelor, în special a fondurilor, în 1805, ne prezintă *Distrugerea Sodomei* şi *Zeiţa Discordiei în grădina Hesperidelor.*

Dacă titlurile şi subiectele acestor picturi, avînd ambiţia de a fi strîns legate de genul suprem al istoriei şi al legendei sacre sau profane, sînt evident tributare lui Claude Lorrain, aportul nu numai al lui Poussin dar şi acela al lui Wilson (ca în *Niobe)* vor fi absorbite în curînd într-un desen sincretic, şi provizoriu, într-un fel de puternic exerciţiu de stil. În ochii Academiei, aceasta constituia o notă de nobleţe şi fără îndoială genul adoptat contribuie la rapiditatea ascensiunii: la douăzeci şi şapte de ani, în 1802, iată-l pe Turner devenit membru al doctei organizaţii. Pictorii recunoscuţi pe care-i grupează, indiferent de reticenţele lor, nu se pot opri de a-i recunoaşte importanţa; cunoscătorii, ca Sir George Beaumont, presimţind că nu-l vor putea tutela cum se pretinde că ar fi tutelat Constable, se opun: influenţa lui va fi nefastă, corupe gustul. Cumpărătorii astfel preveniţi devin tot mai rari. Dar, printre alte forme de avariţie mai mult sau mai puţin morbide, se descoperă că Turner o are şi pe aceea a operelor sale; el îşi tezaurizează pur şi simplu tablourile fără părere de rău, trăind mai ales din vînzarea acuarelelor. Cariera lui va fi fără încetare contestată, denigrată, presărată cu conflicte şi lupte. Dar Turner nu e Constable: proletarul neîncrezător din el este pe atît de energic pe cît era de moale evanghelicul mic-burghez, pe atît de lucid pe cît era de confuz celălalt şi de asemenea pe atît de şiret şi abil pe cît fusese celălalt de naiv şi neajutorat. Binyon îl compară cu Shakespeare pentru superbul său joc dublu faţă de public.

În 1802, pacea de la Amiens deschide artiştilor drumul spre Paris. Turner se repede imediat. Iată-l la Luvru, criticînd operele pe care le studiază cu o asemenea precizie tehnică, încît demonstrează pînă la ce punct era conştient şi calculat în munca lui de pictor. Faţă de Ruysdael e sever, pentru cerul său greoi, violenţa contrastelor, cruditatea luminii; nu e mai blînd nici faţă de un tablou al lui Poussin pe care-l numeşte *Potopul* dar care, dacă nu mă-nşel, a fost rebotezat *Iarna:* el vede bine, de altminteri, că totul pare un nereuşit potop, atît prin poziţiile cît şi prin

atitudinile personajelor. Este însă fermecat de *Mana*, „cel mai grandios sistem de lumină şi umbră”; şi îl analizează: două figuri de forţă egală ocupă cele două părţi, avînd un colorit asemănător. „Fiecare îşi poartă sateliţii în materie de culoare pînă în centrul tabloului în care Moise îi uneşte pe toţi, înveşmîn- tat în albastru şi roşu...”

Din 1802 datează în opera lui Turner apariţia mării dezlănţuite, în *Pescari pe coastă în bătaia vîntului*. Se remarcă observaţia personală, o memorie sigură a înregistrării (Turner era în stare să „fotografieze” în minte o stampă pe care o privea şi, revenit acasă la dînsul, să o reproducă) şi pe lîngă toate acestea tabloul prezintă o superbă calitate a interpretării aspectului şi forţei valurilor. Cînd sosise din Anglia la Calais, marea era atît de agitată că vaporul nici n-a putut acosta. Turner luase o şalupă care fusese gata să se scufunde. A fost însă norocul primului său tablou celebru: *Aruncarea de la Calais*, *pescari francezi ieşind în larg.* De bună seamă, Turner nu e încă maestrul iluminării tonurilor sumbre iar contrastele sale, întocmai cum îi reproşează lui Ruysdael, rămîn puţin melodramatice; nimeni nu-i poate nega însă forţa într-adevăr dramatică a desenului, a compoziţiei, a culorii, clipocitul apelor, petecele albastre de cer în cenuşiul întunecat al norilor. Furtuna care creează diagonalele catargelor, pare a uni într-aceeaşi furie cerul cu frămîntarea valurilor. Tot ce e omenesc e încordat într-un efort contrar. Turner a participat cu toată pasiunea la acest conflict, cu toată imaginaţia, cu toată memoria pe care o pune în slujba imaginaţiei, a re-creaţiei sale. De aci, în fond, un joc enorm al amintirilor înregistrate, al celor mai fugitive aspecte ale luminii, care îi stă la dispoziţie şi-i permite mai sigur decît însăşi munca în aer liber şi pe motiv, să creeze aceste uriaşe compoziţii în care realitatea e interiorizată mai înainte chiar de a fi chemată să alcătuiască noi combinaţii. *Naufragiul*, a doua mare pictură marină, datează din 1805. Se relevă concentrarea dramatică a unei lumini venite nu se ştie de unde, dintre

întunecimile cerului şi ale mării, peste tragica

zdrenţuire a spumelor înălţate pe creste prodigioase, ce arată privirii două bărci de pescari luptînd cu un violent efort pentru a ajunge la şalupa naufragiaţilor de pe vaporul care se scufundă în larg. Diagonalele catargelor, mişcarea ascuţită a pînzelor, joacă aci acelaşi rol ca şi în *Aruncarea de la Calais*, cele două compoziţii părînd analoge şi inversate. Klingender, care sugerează că barca din tabloul *Dis~ tress* de Rowlandson (1799) ar fi inspirat dispoziţia aceleia a lui *Crist pe lacul Genesaret* de Delacroix, pare a uita această legătură mult mai interesantă şi mai probabilă pe care o constituie şalupa de aci împreună cu admirabil dramatizatele atitudini ale încărcăturii ei de disperaţi. În februarie 1808 Turner prezintă un tablou al cărui subiect nu mai provine din îndepărtate legende, sau din drame naturale, ci din istoria contemporană: *Bătălia de la Trafalgar*, *Moartea lui Nelson.* El vine aci cu inovaţii mult mai îndrăzneţe decît West, care s-a mulţumit să-l pună pe Wolfe în uniformă, nu în togă: el revine la acea mare tradiţie a Renaşterii care afirmă că pictura contează mai mult decît subiectul: aşa cum aminteşte Auden în minunatul său poem, *Palatul Artelor Frumoase*, în timp ce Brueghel plasează în prim plan un ţăran voinic, Icar este cu greu vizibil din mare, plasat în josul pînzei, sub faleza unde abia se văd două picioruşe agitîndu-se în aer înainte de a se scufunda. Aici personajele grupate în jurul lui Nelson rănit se află în planul al doilea, fără detalii, mai curînd absorbite decît detaşate din ansamblu.

Cam în aceeaşi epccl – să zicem 1807 – începe o fază foarte curioasă în pictura lui Turner, ale cărei explicaţii nu mi s-au părut a fi nici una cu totul concludentă. Cosmicul este uitat cu totul, de asemenea şi furtuna; reintrăm în familiar, în cotidian, o viaţă olandeză într-o lumină olandeză. Sînt date astfel la iveală *Peisaj cu răsărit de soare în ceaţă* (1807), *Fierăria* 169 (1807), *Dugheana cîrpaciului* (1808) – pînă la *Di-*

mineaţă de îngheţ (1813), pictură întregită cu un vers de Thomson:
Se topeşte aspra promoroacă la razele sale...
Aspectul anecdotic, foarte îngrijit, e dublat bineînţeles de noi şi subtile căutări de tonalitate. Poate că în felul acesta Turner a voit să se împace cu publicul său. El nu a reuşit însă de- cît în parte, deoarece *Dimineaţa de îngheţ* nu s-ajvindut niciodată.
Acest gen de inspiraţie nu ocupă în întregime toată perioada: înjl812, Turner expune *Hanibal traversînd Alpii* care, în multe privinţe, ar putea fi datată cu douăzeci de ani mai tîrziu. În afara întoarcerii la viziunea apocaliptică, ne aflăm în prezenţa unei compoziţii nu numai răscolitoare, dar în care efectul răscolitor ia un chip nefast, ce pare intenţionat, prin acel ochi de soare palid de peste vîrf, îndreptat asupra valurilor umane ce se întrevăd în penumbră. Spaţiul izbucneşte şi se revarsă asupra lui însuşi şi asupra tuturor.
Turner n-a abandonat cu totul marinele sale romantice. Din 1809 avem *Echipaj ridicînd o ancoră*, tablou remarcabil prin catedralele sale de pînză alcătuite din înaltele şi cutezătoarele velaturi; în 1812, ne oferă *Devonshire*, *pescuit la mare pe furtună*.
Dar acumulînd forţe noi pe parcursul acestor ani, iată-l pornind parcă pentru a-i da asaltul final lui Claude Lorrain. Este *Apuleia în căutarea lui Apuleius* (1814), compoziţie în lărgime, subliniată de o mare punte orizontală care separă de arhitecturile etajate în dreapta, o izbucnire de arbori enormi, cvasi disproporţionaţi. Este, mai ales, frumosul tablou *Didon construind Cartagina* din 1815; cedînd acest tablou către National Gallery, el a cerut să fie întotdeauna aşezat lîngă *îmbarcarea reginei din Saba*

de Glaude Lorrain.[l] Reflexele care traversează marea, piatra cenuşie aurită de soare ici-colo, par într-adevăr a chema ca un ecou acea

[l] **Clauza a fost respectată**

afirmare sacră sau contestaţiune turneriană de lumină şi soare. în a sa *Dido Building Carthage* o realizează iradiaţia, cu toată intensitatea, asupra acestui peisaj, subtilitatea luminilor asupra pietrelor, sau în cer, în jurul norilor delicaţi. în 1817, *îmbarcarea sfintei Ursula* (Claude tratase acelaşi subiect în 1646) reia nu numai subiectul, dar şi compoziţia înaintaşului său; nu rămîne totuşi decît tot spectrul luminos. Este oare de astă dată punctul final? Nu încă: în 1850 bătrînul maestru prezintă *Plecarea flotei troiene* în care se manifestă o vitalitate surprinzătoare în feeria orientală a apelor irizate, a bărcilor fabuloase, a arhitecturilor în aur palid. Un vis a înlocuit în sfîrşit idealizarea realului.

Aşa s-a terminat cu Lorrain. Dar mai era Rubens. Turner, care fără a-l fi tratat ca pe Ruysdael l-a înţepat totuşi puţin, a lansat şi această formulă de neuitat: „Rubens îşi aruncă culorile precum buchetele de flori". Am menţionat efectul produs asupra artiştilor englezi de al său *Castel din Steen*, care în cazul lui James Ward a mers pînă la adaptarea structurii de ansamblu în toată amploarea. în special această amploare, această liniştită îndrăzneală de a cuprinde şi a popula cu multiple incidente, în acelaşi timp distincte şi absorbite, un vast spaţiu înainte de a atinge orizontul, în primul rînd această lărgime de poem epic îi fascina pe insularii noştri. Turner este deci tentat de a realiza un asemenea peisaj, construit din planuri multiple, precise şi modulate, dar pentru a-l realiza el urmează o drumeţie curios de oblică, subiectul aparent al acestui tablou fiind oferit de titlu: *Traversarea pîrîului,* ce pare a se potrivi unei picturi de gen de tipul lui *Cottage Door* de Gainsborough. Prin subiect, în fapt, acest tablou din 1815 (National Gallery) continuă seria tablourilor de gen începută în 1807. Două tinere fete stau de o parte şi de alta ale vadului unui pîrîu. Un cîine, cu coşul în bot, trece peste acest vad de la una la alta.

171 Dar cele trei personaje, departe de a concentra atenţia, sînt absorbite de marele şi elegantul

peisaj în care trei arbori înalţi îngrămădiţi în stînga – moştenire interminabilă a lui Gior- gione –, un masiv stufos de vegetaţie desfăşurat larg în dreapta, se unesc, dar formînd o ruptură prin care peisajul se pierde dincolo de o punte ce barează planul apei, către banda de un albastru foarte pal unde marea pare că se u- neşte cu cerul. Ansamblul este de o tonalitate conformă prin potrivirea de verde şi brun, după tradiţia pitorească, puţin inferioară lui Rubens. Dacă există aci vreo confruntare, Turner nu o va urma.

Dincolo de toate acestea un eveniment decisiv va modifica viziunea: în 1819, la vîrsta de patruzeci şi patru de ani, face în Italia acea călătorie menită să-i formeze pe artiştii tineri. Transformarea, în cazul lui, nu e mai puţin surprinzătoare. De la şcoala lui Lorrain învăţase să acorde ceea ce se cuvenea luminii cu ceea ce se cuvenea formei. Incepînd din 1819 putem spune că numai lumina va conta, forma se va dizolva şi va deveni aeriană. S-a subliniat adesea printre influenţele care s-au exercitat asupra artei lui Turner, aceea care venea din practica acuarelei şi din tonalitatea înaltă şi uşoară ce decurge din persistenţa hîrtiei albe sub transparenţa culorilor, din tonurile închise aplicate peste cele deschise, invers decît la pictura în ulei. S-a remarcat de asemenea, în cea mai mare parte a carierei lui Turner şi cu toate că va reveni mai tîrziu la pasta groasă, acea subţirime singulară a picturii sale. Coincidenţa degajării tonalităţii sale odată cu voiajul în Italia, eliminarea umbrei ca umbră sînt totuşi incontestabile. Această reînnoire se manifestă cu prilejul expoziţiei din 1823. După *Arcul lui Titus şi Campo Vaccinio* (1820) unde vedem instalîndu-se acel brun auriu ce va fi tonul caracteristic al orientalelor lui Turner, urmează *Golful de la Baiae*, *Apollon şi Sibila.* Iarăşi Lorrain, se va spune, dar în această nouă serie subiectul nu este decît un pretext al peisajului, un peisaj de altminteri liric şi subiectiv

> şi nu reprezentarea exactă a unei realităţi exte- rioare, ceea ce-l va face pe un glumeţ să zgîrie pe rama care-l încadrează „splendide mendax”! în,

Lacul Nemi, unde cu acelaşi ochi pal al lacului, într-un cadru analog acoperit puţin cam stîngaci de arborele plăpînd a la Giorgione, dar transfigurat şi devenit mai ireal în *Ramura de aur.* Există în toate aceste tablouri, de o manieră cu adevărat foarte apropiată de acuarelă, o gamă întreagă de tonuri aurite, brun calde, tandre şi uşoare, de rosuri sanguine, de albastruri foarte albastre, sincere, intense, sonore, pure, apa sau cerul, totul ca irizat şi scăldat într-o ceaţă de lumină.

în 1828, ca şi cum ar fi gata să se avînte din nou în aceeaşi viziune, face un al doilea voiaj în Italia şi în 1829, în aceeaşi lumină, produce *Ulise înfruntlnd pe Polifem* (National Gallery), salutat de critica engleză ca cel mai prestigios tablou istoric realizat vreodată în Anglia. Toate amintirile de la Lorrain sînt întîlnite în el, dar totul freamătă şi vibrează cu o intensitate în întregime personală. Apa către care pluteşte corabia este o revărsare de aur care curge dinspre soarele apune în faţa căruia ne plasează pictorul. Cerul este un vast cîmp arcuit în care domină un galben de sulf, brăzdat cu roşu. Glorioasa navă, triumfătoare, roşie flacără în bătaia vîntului, intră în plină lumină, părăsind prin forţa ramelor şi a pînzelor zona de stînci sumbre unde se întrevede silueta pietrificată a lui Polifem. Nu ne putem împiedica de a asocia acestei imagini victorioase pînzele ulterioare caracterizate în egală măsură prin prezenţa evocatoare a unei corăbii mari. Cea mai ilustră va fi fără îndoială, zece ani mai tîrziu (1839), *Vasul de linie „Temerarul" remorcat la ultima sa ancorare*. (National Gallery). Este cel de-al doilea vas de linie al său, după *Victory* al lui Nelson, la bătălia de la Trafalgar. în 1838, Turner şi Stanfield, îmbarcaţi pe Tamisa, l-am văzut într-o seară tras de un remorcher spre Deptford unde avea să sfîr- 173 şească. Stanfield ar fi strigat: „Ce subiect de tabloul[16] Tabloul odată făcut, este astfel comentat de Thackeray: „Bătrînul *Temerar* e tîrît spre ultimul său lăcaş de către un mic vaporaş furios şi diabolic. Un soare mare şi roşu într-o falangă de nori înspumaţi se cufundă în somn, luminînd un fluviu ce pare interminabil, o flotă fără număr,

care se topeşte în depărtări minunate, cum n-am mai văzut vreodată". Imaginaţia lui Turner este destul de sensibilă şi destul de dramatică pentru a resimţi o ascuţită nostalgie a cruzimii şi absurdităţii acestei situaţii. Progresul, nemilos şi meschin, n-are ce face cu vechile glorii. Trebuie cu atît mai mult subliniat acest raport, cu cît în ochii noştri tocmai silueta „modernă" a remorcherului este cea care ne apare ridicolă. Cea a vasului de război, descompusă, palidă, spectrală, despuiată, cu catargul ca un uriaş schelet vertical, cu cerul aproape în întregime iradiat de arama roşie a apusului ale cărui enorme reflexe se unesc cu acelea ale corăbiei şi remorcherului, aceste alburi şi albastruri argintate în contrast cu negrul şi flacăra remorcherului, toate alcătuiesc o foarte frumoasă şi nobilă elegie, dar în acelaşi timp, dacă o privim ca pictură şi nu ca literatură, ea este admirabil echilibrată.

Sfîrşitul zilei şi sfîrşitul corăbiei sînt un moment sacru de splendoare luminoasă. în totală opoziţie, în 1842, găsim *Funeralii marine (Burial at Sea*): sînt cele ale lui Sir David Wilkie, de un simbolism aproape prea perfect, prea total, care domină pînzele înalte ce apar negre în seara peste care se ridică luna. De pe corabia luminată de facle roşii plonjează în apă lungi reflexe de zăbranic în timp ce din coşul vasului se înalţă un fum la fel de funebru.

Cel de-al doilea voiaj în Italia pare să-l fi dus definitiv pe Turner la o permanentă halucinaţie luminoasă. Din 1830 începe să locuiască înde-lungi perioade de timp la castelul din Petworth, la lordul Egremont. S-ar putea ca atmosfera care domnea acolo să fi fost menită, prin irealitatea ei, să destrame realul din pictura artistului. **174**

Era vremea seniorilor excentrici; o legendă tenace susţine chiar că Lord Egremont ar fi avut, din surse diferite, nici mai mult nici mai puţin decît patruzeci şi trei de copii, cari trăiau la castel laolaltă cu mamele lor care din cînd în cînd, năvăleau în salon încăierîndu-se. Turner face la Petworth, începînd din

1830, picturi, acuarele minuscule şi uleiuri, invenţii dintre cele mai singulare, mai îndrăzneţe şi mai noi pe care le-a dat geniul său. (British Museum, Victoria and Albert Museum, Tate Gallery). *Interiorul din Petworth* de la Tate Gallery (1837) este una dintre cele mai surprinzătoare. Ea prezintă un aspect al viziunii turne- riene tot atît de profund semnificativ ca şi vîrtejul apelor care este de altminteri legat de el. În termeni împrumutaţi de la un alt artist vizionar, Victor Hugo, s-a vorbit adesea de „gura de umbră" şi „hăul de umbră". Aci însă este gura de lumină, hăul de lumină.

Este o deschidere către mister, de un alb cenuşiu. Astfel s-a transformat uşa acestei camere, al cărei prag neclar şi ale cărei dimensiuni nedeterminate o fac să semene mai curînd cu o grotă luminoasă şi magică, unde printre tonurile brun- roşu şi brun-roz nu se distinge cu certitudine nici un obiect, deşi dacă ţinem cu tot dinadinsul putem ghici între altele un pian şi chiar nişte cîini. în chip foarte curios aceştia corespund îngrijorător de mult acelor monştri marini pe care-i vedem mişunînd în unele din marinele sale. Va trebui să ajungem la Bonnard sau la Monet, în cel mai bun caz, pentru a întrevedea ceva asemănător şi aceasta abia după mai bine de două generaţii.

Între 1819 şi 1835, Turner nu se mai întorsese la Veneţia unde stătuse în total vreo cincisprezece zile. El se apucă să picteze Veneţia înainte de acest nou voiaj, după vechi amintiri ale sale, iar abia după aceea produce exterioarele Veneţiei, în care orice realitate se topeşte ca şi interioarele din Petworth. La Tate, la National Gallery, la Victoria and Albert, se găseşte seria celor mai fascinante evocări pe care le putem întîlni. în *După bal* aflăm orice particularitate solidă scăldată în vise acuatice şi palide, ca în epilogul la *Furtuna.* în *San Benedetto looking towards Fusina* (National Gallery), în această dominantă în galben de sulf sau citron care îi va deveni caracteristică, se văd doar ciocurile încovoiate ale gondolelor şi prorele vaporaşelor pline pe fondul arhitecturilor. *Vapoare pe Lagună* (Victoria and Albert Museum), reprezintă un Orient aurit, vapoare asupra cărora privirea absorbită pare a juca jocul

transpunerii şi al ambiguităţii, pe care Proust îl atribuie lui Elstir: nu sînt oare toate acestea mai curînd cămile sau elefanţi, încărcaţi cu voaluri sau mătăsuri colorate şi covoare fastuoase?

Apusul era ceasul favorit al lui Claude Lorrain. E caracteristic faptul că răsăritul soarelui începe a fi cel al lui Turner: *Lacul văzut din castelul Petworth la răsăritul soarelui* (1829), *Răsărit de de soare la castelul Norham* (după 1830). Soarele nu este decît centrul indistinct al unei vaste iradiaţii în galben de sulf peste un vag promontoriu unde ruina capătă o îngroşare albăstruie. Am spus mai sus că Turner a abandonat aspectele melodramatice ale furtunii marine; în realitate el fusese obsedat, transportat de aceasta şi în 1830 revine, dar cu o insistenţă mai gravă asupra elementului, asupra a trei elemente mai precis, cele mai redutabile şi cele mai puţin conciliabile între ele: aerul, apa şi focul. Sînt înseşi conflictele purificatoare ale acestui suflet veşnic în conflict asupra cărora se aruncă fericit: astfel, se prinde de un catarg pentru a observa furtuna pe care o pictează în 1842 în *Steamboats of Har- bouFs Mouth.*

în 1831, *Vapor în primejdie în largul portului Yarmouth:* nori mari de plumb cenuşiu şi apa furioasă dar de un galben care rămîne luminos. Corabia se ghiceşte mai ales din cauza fuzeei galbene pe care a trimis-o şi care explodează într-un nor. Apoi, în 1834 *Fire at Sea:* un triunghi de groază ce pare că s-ar fi ridicat dincolo de

> valuri inversîndu-se în triunghiul celest şi ciudate flăcări galbene care presară cerul, pe deasupra unei forfote de inşi blestemaţi, pe apa alburie.[1] în 1840, *The Slaveship* (Purtătorul de negri) (Boston, Fine Arts Museum). Marea este de foc, de foc şi sînge în jurul corăbiei blestemată şi vinovată ca „Pequod" din *Moby Dick*; un nor gros şi roşu urcă în eşarfă din mare către înaltul cerului; o dîră albă, solară, traversează această

[1] **Fascinaţiile lui Turner sînt orbitoare. în acelaşi an (1834)pictează *Incendierea Parlamentului*. Această nocturnă ne permite să ne amintim de influenţa exereilată asupra lui Turner de Joseph Wright of Derby, amator, 177 după cum am văzut, de flăcări în noapte.**

contopire, o forfotă de monştri şi tot felul de animale marine, unele dintre ele enorme, animă în chip diabolic valurile ridicate. O vinovăţie zdrobitoare, care a trecut de la vaporul purtător de negri asupra pictorului, se relevă aci şi înţelegem că ea este înfăţişată cu toate corespondenţele ei cosmice. Mai fusese (1835—1840) şi *Stormy Sea with a Blazing Wreck* al cărui titlu arată această obsesie a terorilor asamblate. Vîrtejul vizibil ca principiu dinamic al compoziţiei a fost în chip frecvent înlocuit printr-un fel de vîrtej invizibil, care atrage privirea spre un punct de viziune în mijlocul valului, ca un imens vid. *Vapor pe furtună de zăpadă* (1842) (National Gallery) reînnoieşte uriaşul joc. Fumul corăbiei pare o trombă roşiatică deasupra unei flăcări galbene; se întrevede o roată, un catarg, rînduri de lumini; restul plonjează într-o înălţare de valuri neclară, enormă, în care nu mai există nici cer nici apă. Sau, mai avem *Sunrise With a Sea-Monster*, în care trebuie parcă să apară, în sfîrşit, mărturisirea obsesiei. Monstrul este un Leviatan cu chip de peşte al abisurilor, cu doi ochi enormi, în galbenul de sulf al răsăritului de soare. Profesiunea-confesiune ţine oare loc de exorcism, vinovăţia, cu atît mai apăsătoare cu cît poate fi motivată mai greu, se atenuează oare cu vîrsta? Omul veşnic ameninţat a fi desfiinţat de vîrtejuri teribile care-l sufocă, aceste irezistibile conjuncţiuni, aceste conspiraţii ale elementelor dezlănţuite, devine în ochii lui Turner deţinătorul unor forţe noi, cu o teroare ce-i este proprie. Poezia romantică engleză, la Shelley şi chiar la Keats, este prometeică: omul împingînd maşina împotriva naturii sudează un nou destin. S-ar părea că este sensul ce-l putem atribui tabloului *Rain, Steam and Speed* (Ploaie, vapori şi viteză) (1844, National Gallery), în care vedem, pe viaductul ce vine de undeva de la un orizont incert şi al cărui arc negru se opreşte chiar la marginea tabloului, lunecînd către spectator, locomotiva negricioasă, care iese dintr-un vast peisaj de ploaie şi de ceaţă iridis- centă, iar foarte jos, în partea cealaltă, apele care trec pe sub

un alt pod foarte pal. Spre deosebire de alte *terori* marine (marea este pentru Turner ca şi pentru Melville locul *terorilor* sufleteşti), acest tablou, care în chip curios rămîne clar cu tot aspectul vremii şi al ploii sugerate de imperceptibile perdele de apă printre nori, mi se pare îmbibat de un gen de veselie.
În această ultimă perioadă a vieţii sale, Turner este stăpînit, cum bine o arată analiza lui Jack Lindsay şi după cum îl vedem la Tate Gallery, de relaţia dintre culori. Este frapat de teoria culorilor emisă de Goethe, care le împarte în două grupe, una legată de lumină, alta de umbră. Turner pictează deci două tablouri care nu sînt abstracţii ale formei, ci ale culorii: o lume galbenă şi roşie, – şi o lume albastră: este vorba de *Dimineaţa de după potop* şi de *Seara potopului*. Ele aparţin unei grupe de picturi vizionare, caracteristice acestei bătrîneţi intense şi frămîntate. Să citäm *Grota reginei Mab* şi *Ondina dăruind inelul lui Masaniello*, adevărat glob de viziune magică, privire asupra a tot ce e vrajă.
Turner e un mare acuarelist. Trebuie să notăm însă numaidecît că dacă una din îndrăznelile lui era aceea de a uşura atît de mult şi atît de bine

> tonalitatea picturii în ulei incit uneori o putem considera acuarelă, practica acuarelei este tot atît de puţin ortodoxă, în sen& invers, şi comportă frecvent întrebuinţarea culorii în tonurile ei cele mai opace. Întotdeauna precupat în special de efect, lipsit de o pudoare excesivă a mijloacelor, se foloseşte de orice, lemn, hîrtii îmbibate etc. Dar abilităţile presupun mai puţin decît munca răbdătoare şi precizia calculelor, sau decît atenţia pasionată de a crea din lumina colorată în care se absorb formele: acuarelele de la Petworth preced strălucit transpunerea în ulei. Dacă mai întîi a îngreuiat acuarela, tot el este prin urmare acela care, înaintea lui Cézanne, a făcut-o mai imaterială, redînd asemeni unui artist al Extremului Orient esenţialul dintr-un peisaj doar din cîteva trăsături şi pete semnificative.

Poate s-ar putea spune ceva despre caracterul său şi în ce măsură aceasta îi priveşte pictura? Sainte-Beuve spune „da”, Proust zice „nu”. îl găsim

pe omul care pictează în existenţa lui cotidiană? Să nu fi spus oare tot ce trebuia atunci cînd am vorbit despre tensiunile şi conflictele prezente la originile sale? Lindsay subliniază puternica lui sexualitate şi de asemenea teama de a şi-o realiza. Se interesează de povestea lui Eneas şi a Didonei, oare numai pentru că Didona este cea pe care Eneas trebuie s-o părăsească? Tînăr, are o metresă, Sarah Danby, care îi face două fete. Locuieşte un timp la el. Dar se desparte. La vîrsta maturităţii o întîlneşte pe doamna Booth. Ea îi va conduce timp de aproape douăzeci de ani căsuţa de la Chelsea unde se va odihni, sătul de a fi Turner, pînă la punctul de a deveni pentru vecini căpitanul Booth. A fost întotdeauna sălbatic, solitar, neiubind în afară de arta sa, decît numai pescuitul cu undiţa. A fost fără îndoială avar şi a fost cu siguranţă excentric, greoi, bizar ca un personaj de Dickens. Modul său de viaţă era destul de sordid. Indiferent faţă de sine însuşi şi absent faţă de toată lumea, nu-i păsa nici ce mînca. îi plăcea să bea fie în Vreo circiumă fie la el acasă, unde avea întotdeauna cîte un Jerez bun pe care-l oferea dintr-o carafă ciobită. Îşi lumina casa cu luminări de seu. Pînzele sale, pe care le tezauriza fericit, nu erau încadrate ci făcute sul şi depozitate în praf, multe dintre ele sub o bucată de sticlă acoperită cu hîrtie neagră. Avea totuşi idei naive despre glorie: ne amintim de tabloul pe care ţinea să-l ştie alături de cel al lui Claude Lorrain; şi a depus 1000 de lire pentru a-şi asigura un mausoleu alături de cel al lui Reynolds în cripta de la Sf. Paul.

Visînd însă la o galerie în care să poată fi studiat întregul ansamblu al operei sale, a donat nouăsprezece mii de desene către naţiune şi două sute de pînze. Nici un artist, fără îndoială, n-a primit şi n-a putut obţine drept recompensă atîta satisfacţie: sălile de la Tate Gallery care îi sînt consacrate, constituie într-adevăr un muzeu Turner.

Constable, al cărui opus era din toate punctele de vedere, îi recunoştea nu fără perplexitate măreţia: „Turner are viziuni magnifice, strălucitoare,

admirabile. Nu sînt decît viziuni, dar totuşi e artă, şi am putea trăi şi muri între asemenea tablouri”. Hazlitt notează, fără bunăvoinţă, ceea ce noi am numi preimpresionismul său: „Pictează arbori galbeni şi albaştri şi contează pe ochiul spectatorului ca să-i transforme în verde.” Hazlitt ar fi putut semna articolul din *Morning Herald* despre *Ulise infruntînd pe Polifem*: „Putem considera (tabloul) ca pe o mostră a culorii în delir: vedem vermion-ul în sine, indigo-ul în sine, toate nuanţele de verde, de galben şi de violet, dintre cele mai crude, disputîndu-şi întîietatea, cu vehemente efecte de contrast rezervate pînă aci numai caleidoscopului sau covoarelor persane”.
De fapt pe măsură ce criticii îi fugea pămîn- tul de sub picioare în faţa operei lui, ea devenea tot mai dură, mai nejustă. Atunci un tînăr ieşind din umbră de la universitatea din Oxford unde studia, relevează toată disputa pe parcursul 180

a cinci volume *(Modern Painters).* Această carte nu mai este ce a fost şi cu siguranţă că a trecut mult timp de cînd a încetat să-şi servească obiectivul prim, căci Ruskin, acest redresor de nedreptăţi, putea fi părtinitor şi injust cum l-am văzut faţă de Cotman, pe care l-a ignorat, sau de Constable, pe care l-a ponegrit, fiindcă acest campion tindea mai curînd să se izoleze împreună cu protejatul său decît să-l vadă efectiv în avangarda picturii moderne dar, în 1834 şi pentru un bun număr de ani, încercarea sa era eroică şi salutară. N-a fost fără îndoială greşeala lui Ruskin dacă, (înAnglia, vreau să precizez), n-a rezultat nimic în pictură de la Turner; căci pe cît le vedem de contrastante, curentul Constable şi curentul Turner se întîlnesc în impresionismul francez. Să amintim numai scrisoarea pe care Monet, Renoir, Pissarro, Sisley o scriau luiCoutts Lindsay: scopul lor, spuneau ei, era de a aduce în artă observarea scrupulos exactă a naturii, încercînd cu pasiune să redea forma în mişcare tot atît de bine ca şi fenomenele fugitive ale luminii. Ei „nu pot uita că în acest rol au fost precedaţi de un mare maestru al şcolii engleze, ilustrul Turner.” De unde se

vede, dealtminteri, că în acel moment, chiar în Franţa, mai puţin ilustrul Constable se află încă în eclipsă şi că unele dintre atributele lui au trecut la marele său rival, care nu avea nevoie de ele.

Pentru un romantic, Turner a trăit mult: pînă la vîrsta la care mor burghezii. E un pictor glorios, dar ciudat de izolat. Putem aşeza zece nume de portretişti valabile alături de Reynolds; după moartea lui Constable cine va putea fi aşezat lîngă Turner? El însă pentru a trăi, cum am văzut, şi pentru a se putea menţine, a avut nevoie de comportamente frizînd şiretenia. Aceasta pentru că clasa engleză cu adevărat dominantă nu mai era oligarhia whig-ului ci plutocraţia marilor fabricanţi proveniţi din revoluţia industrială şi din semenii lor plini de bani, dar lipsiţi de cultură, în căutarea unei arte la discreţia lor, urmă-
 rită alternativ în poncif şi în cotidian.

XIII. PICTURA VICTORIANĂ

Exista mai întîi pictura de gen; pictura de gen este o artă burgheză şi urmează evoluţia burgheziei în poziţia şi în poziţiile ei. Sub Hogarth, era o artă veselă, flamandă; sub Gainsborough tinde să devină preţioasă. Preţioasă va rămîne în formă deplină cu Sir David Wilkie (1785—1841) . Nu s-ar mai fi vorbit de el dacă n-ar fi fost un bun pictor. Timp de douăzeci de ani el oferă tablouri asupra moravurilor scoţiene: *Politica în sat, Violonistul orb.* Din păcate nu-şi va' lărgi decît cadrul geografic. În 1811 va da *Baia lui Fido* (Fido e Medor); în 1812 *Baba-oarba;* în 1813 *Scrisoarea*

de introducere: tînărul timid, aşteaptă, bătrînul ridică de pe hîrtie o privire bănuitoare, cîinele adulmecă pe solicitator în acelaşi spirit.
În 1822 Wilkie expune la salonul Academiei *Invalizii de la Chelsea citind „Gazeta" după bătălia de la Waterloo*. Cert, Gericault găseşte figuri de admirat. N-am putea spune mult mai mult. Dar este primul tablou care trebuie protejat de entuziasmul mulţimilor printr-un cordon. Burghezia victoriană îşi face intrarea în critica de artă. Această pictură, de altminteri, nu este lipsită de însemnătate, cu toate că prezintă un adevăr falsificat de sentiment, într-un spirit al cărui echivalent îl vom găsi la Dickens. Wilkie are destul talent pentru a interesa în chip divers. Dacă 182
atitudinile şi expresia – felul britanic de a manifesta caracterul – îl frapează pe Gericault şi îi atrag atenţia, tinerii prerafaeliţi de la 1848 vor descoperi în *Violonistul orb* uşurinţa tonalităţii care vine din faptul că tabloul a fost pictat foarte repede, pe un fond alb încă umed. Mulready (1786—1863) a avut aceeaşi preocupare a unei picturi curate şi clare, a practicat şi el o pictură strălucitoare, aşezată în tuşe mici pe fond alb. Este şi el un pictor de gen. Contemporan cu Wilkie prin datele lui, sîntem tentaţi să spunem că prin alegerea subiectelor marchează o oarecare evoluţie. Wilkie a trecut de la folclorul scoţian la viaţa fie burgheză, fie naţională a Angliei. Mulready se interesează de o viaţă populară care nu mai e aceea pe care o evocau caricaturiştii unei Anglii vesele, ci un mediu uman sărăcit şi umilit. întrevedem aceasta în tabloul *The Last În,* amărîtul şcolar care soseşte ultimul în clasă întovărăşit de un cîine la fel de corcit şi de amărît ca şi el; profesorul se înclină ironic la intrarea lui. E greu de despărţit aici sociologia de pictură. Spiritul acelei *middle-class* este condescendent şi mai curînd batjocoritor decît binevoitor faţă de cei care e clar că sînt văzuţi ca fiind lăsaţi la urmă şi pe treapta de jos. *Alegerea rochiei de nuntă* ne poartă de partea versantului optimist al vieţii şi arată aceeaşi ştiinţă în reprezentarea minuţioasă a realului observat, obsesia detaliului mărunt. Mulready pictează ca olandezii secolului al

XVII-lea şi este, întîlnire singulară, elevul lui Varley, pictorul astrolog care l-a influenţat pe Blake. Se pare că nimic, nici măcar instinctul nu l-a învăţat compoziţia. De aceea, ca mulţi alţi pictori de ordinul acesta, ne dă mai puţine griji atunci cînd pictează un peisaj, ca *Snow Scene,* cu aceeaşi onestitate şi între aceleaşi limite. *v.*

Dacă contemporanul său Benjamin Robert Hay- don (1786—1846) a murit cu mult timp înaintea lui, este pentru că s-a sinucis la capătul unei cariere sfîşiată de ambiţie şi de dorinţa gloriei, marcată de idei mari şi de mari acţiuni (instalarea pieselor de marmură lui Elgin la British Museum), turmentat de frustrări şi care, în faţa indiferenţei noului public, trebuia să sfîrşească rău. Caracterul urît adăugat vanităţii sale i-a adus multe animozităţi; odată cu izolarea au venit datoriile, apoi închisoarea datornicilor. Visa compoziţii grandioase, ale unei arte civice, dar dacă timpurile ar fi fost altele decît compoziţia lui confuză, nu i-ar fi admis totuşi marile idei; în ultimă instanţă doar mica lui pictură ne mai interesează încă: *The Mock Election* (Alegerea simulată), 1827; *Chairing the Member* (Deputatul purtat în triumf), 1828; *Punch or Mayday* (Pulcinella sau întîi mai), 1829; unele scene de stradă foarte animate, în care recunoaştem ultimul reflex al tradiţiei hogarthiene; şi *Waiting for the* „*Times*", *the Morning after the Debate on Reform*, în care ziarul „Times" este aşteptat tot aşa cum după lupta de la Waterloo invalizii lui Wilkie citeau „Gazeta": spiritul e acelaşi. Pe versantul care s-ar putea numi formal în pictură, îl găsim pe William Etty (1787—1849), unul dintre acei oameni dominaţi de senzualitate pe care Anglia i-a dat cîtă frunză şi iarbă, pe care natura i-a făcut să fie plasticieni şi care trebuiesc, în faţa cărnii, să facă pace cu morala puritană. Trupul feminin va fi deci, cum de altminteri fusese fără îndoială în mod foarte natural pentru Rubens, cea mai frumoasă operă a Ini Dumnezeu. Dar Etty nu e Rubens. Nudurile sale sînt nuduri de atelier, oarecum provocatoare pentru că nu cîntă, pentru că la ele culoarea, curată şi pură, este totuşi prea grea, pentru că aceste forme prea pline n-au deloc graţia picturală care înseamnă cu totul altceva decît graţia fizică. Subiectele prin

care ar dori să-şi ridice nivelul picturii rămîn exterioare în asemenea măsură încît i-o condamnă. *Potopul* (Victoria and Albert Museum), este o fată drăguţă, lăsată pe spate, care produce impresia că face o baie de soare pe un şervet. *Femeia goală contemplînd un craniu şi un crucifix* nu încearcă să ne distragă atenţia de la sînii cu vîrfuri brune, pe care îi are frumoşi şi viguroşi.

Mă tem că ne aflăm mai departe de Ingres decît de Bouguereau. Desigur, şi cu toate că a uzat de bitum, care în cele din urmă i-a îngreuiat tonalitatea, el are totuşi preocuparea şi sentimentul picturii curate pe care am văzut că o împărtăşeşte cu mai mulţi compatrioţi ai timpului său, iar principiile sale sînt perfecte: să nu ia decît o singură culoare deodată, cel mult două; iar fiecare strat al coloritului să se vadă prin transparenţă pentru a da profunzime şi a reda mai bine carnaţia. Dacă rigorismul victorian a fost pentru el puţin cam prea sever (deşi, în 1845, în *Sybil*, cercetînd care pictor mare ar putea să-i redea frumuseţea perfectă Disraeli îl găseşte pe Etty), vremea noastră l-a reabilitat cu prisosinţă. Constable a fost academician la cincizeci şi trei de ani. Edwin Landseer (1802 – 1873) la treizeci, după care a fost făcut cavaler, şi mai tîrziu înmormîntat la St. Paul; era artistul favorit al reginei căreia îi dădea lecţii de pictură, ca şi prinţului Albert. Dacă i s-a putut reproşa lui Thomas Lawrence de a-şifi idealizat clienţii şi de a le fi împrumutat o inefabilă frumuseţe de preafericiţi, ce să mai spunem de Landseer care face acelaşi lucru pentru cîinii lor? Minciuna victoriană pune această pictură sub semnul damnaţiunii. Ei înşuşi, nu găseşte puţină puritate şi sinceritate decît în faţa unui peisaj. Cîinii umanizaţi, cu ochi umezi de tandreţe, ai lui Landseer, tablourile vivante grupate sub lumini de teatru ale lui Mac- lise, au suscitat multiple reacţii, unele dintre ele sprijinite pe o etică socială mai mult sau mai puţin conştientă, altele pe o etică picturală formulată poate mai viguros decît era resimţită, în 1837 a fost fondată, *împotriva* imposturilor artei academice, dar nu *pentru* ceva anume foarte specific, aşa-numita asociaţie „the Clique”, în jurul unuia dintre personajele cele mai singulare pe care ne-a fost dat

să-l evocăm în această istorie care nu este lipsită de excentrici: Richard Dadd (1817 – 1888). în cursul unei călătorii el a făcut o listă de perso- 185 naje nefaste bune de suprimat la întoarcerea sa
în Anglia, în fruntea căreia figura propriul său tată. în 1843 îl şi suprimă, într-adevăr, şi este internat pentru restul zilelor la azilul de la Broad- moor. în artă, preocuparea lui era să promoveze pictura de imaginaţie, iar vizitatorul de la Tate Gallery nu va găsi nimic mai fascinant şi nici mai îngrijorător ca tabloul intitulat *The Fairy Feller's Masterstroke* (Lovitura de maestru al ucigaşului de zîne) a cărui tehnică însăşi este deja singulară: o pastă, de guaş s-ar părea, din care produce motive, flori de exemplu, margarete îngrijit lucrate în relief, ca un fel de email, iar de-a curmezişul spice şi tije florale; e o scenă fantastică, pe care o întrevedem, în care mişună fiinţe mici, gnomi şi alte apariţii insolite, împotriva cărora acel *fairy-feller* îşi răsuceşte securea răzbunătoare.
Printre ceilalţi patru pictori ai „clicii", William Powell Frith (1819—1909), poate fi considerat re- zentativ pentru atitudinea care opune academismului nu drepturile imaginaţiei, ci drepturile vieţii, ale realităţii, ale realismului burghez. Este, trebuie s-o spunem, dacă luăm în consideraţie raporturile artistului cu publicul său, un comerciant: cu alte cuvinte el nu va face nimic care ar putea îndepărta publicul prins în larga şi exigenta sa mediocritate. Nu cred că poate fi privit altfel, căci în esenţă este un imagist şi un jur- nalist, preocupat să reprezinte grupate împreună aspectele unui oarecare cîmp de observaţie; astfel este de exemplu *Life at the Seaside*, *Rams- gate Sands* (1854): copii care pleacă la şcoală, un străin care se ceartă cu birjarul, un criminal care e arestat; este partea de viaţă a romanului realist, cu aceleaşi defecte şi aceleaşi virtuţi. Mai este *Many Happy Returns of the Day* (Veselă aniversare), pictată după propria sa familie. Ruskin, care ia în serios mai mult morala decît arta, remarcă primejdiile prin care ar putea trece o fetiţă atît de răsfăţată. Mai mult decît oricare altă operă a lui Frith, *Derby Day* (1858, Tate Gallery), este culmea acestei arte burgheze. Lucrează la ea cinci luni, dar am putea spune pentru can-

titate nu pentru calitate, cu toate că l'ecare dintre nenumăratele detalii sînt redate cu o precizie minuţioasă, a cărei imparţialitate însăşi îl condamnă pe artist, ca un refuz al oricărei alte valori în afară de simpla reprezentare şi al oricărui aranjament, în scopuri formale, al realului. Să comparăm Derby-ul lui Frith cu cel al lui George Moore din *Esther Waters;* sau tot atît de bine am putea compara Waterloo-ul lui Stendhal cu pînza oricărui pictor oarecare de bătălii. Totul se găseşte la Frith: acrobaţi, menestreli, ţigani, cîntăreţi de ocazie, trăsuri cu cucoane frumoase. Totul e perfect observat şi redat, fetele nu sînt numai frumoase, ci şi cîtă grijă pentru îmbrăcămintea lor! Cîtă vervă pentru a exprima veselia populară![1]

Viaţa modernă, viaţa în masă, pe la mijlocul secolului trecut,dacă se manifesta o dată pe an la Der- by, se petrecea în fiecare zi la gară: ştim ce va face Monet. Frith n-are pretenţii asemănătoare; el ştie dimpotrivă cît valorează pentru public reprezentarea perfectă a unei scene atît de complexe şi atît de animate; Royal Academy luînd decizia să ignoreze raporturile particulare ale artiştilor populari cu publicul, suprimînd barierele de piele care atrăgeau atenţia şi în acelaşi timp apărau tablourile de entuziasmul mulţimilor, Frith face din a sa *Railway Station* (1862) – gara din Paddington – o expoziţie particulară. Contrar a ceea ce fusese *Derby Day*, *Gara* este bine compusă: bolţile de fontă şi sticlă ale acestei catedrale moderne îi inspiră de această dată o perspectivă viguroasă – şi riguroasă – iar personajele însăşi sînt masate, pornind din primul plan, într-o compoziţie puternică şi fermă. Flatow, care a cumpărat-o, a cîştigat treizeci de mii de lire din drepturile de reproducere a gravurii. Capitaliştii victorieni cumpărau modernul şi rivalizau atît de bine şi cu

---

[1] **Ruskin apreciază *Derby Day* ca un „matineu al lui John Leech (caricaturist victorian) şi al lui Wilkie, cu un strop de dagherotipie şi pe ici pe colo şi o agreabilă asezo- 187 nare de sentimente dickensiene."**

atîta ardoare încît pre-
ţurile creşteau; artiştii n-au cîştigat niciodată atît, cel puţin aceia care, fie că făceau sacrificiile necesare gustului la modă, fie că erau în chip natural în armonie cu el.

După cum vedem, în afară de Dadd, clica furnizează mai curînd un capitol de sociologie a picturii decît de istorie a artei. La preocupări mai net picturale revenim odată cu Ford Madox Brown pe care, cu toate afinităţile sale cu prerafaeliţii, îl vom examina separat, căci acesta e adevărul asupra vieţii şi artei sale.

S-a născut la Galais în 1821 şi a murit în 1893. Studiază la Bruges, la Gand şi la Anvers, unde sub baronul Wappers e romantic, apoi la Paris unde se întoarce puţin către realism. După aceste debuturi pe cît de cosmopolite pe atît de desră- dăcinate, ca şi cele ale lui Bonington, iată-l în 1844 la Londra, unde participă la un concurs de fresce şi, să spunem, inovează sau restaurează şi restabileşte, sau în orice caz reia la un moment decisiv tradiţia frescei, căreia îi înlătură orice clarobscur, regăsindu-i desenul liniar şi culorile uniforme. Bineînţeles, n-a fost cotat. în 1845, determinat de starea sănătăţii soţiei sale cît şi de preocupările sale artistice, pleacă în Italia, trecîndprin Bâle, unde îl descoperă pe Holbein. La Roma, unde se instalează, întîlneşte un grup de tineri pictori germani de tendinţă mistică, naza- reenii (Cornelius, Overbeck). Aceştia îi comunică unele manierisme gotice.

La întoarcerea în Anglia, Ford Madox Brown pictează portrete în stilul lui Holbein. Vădeşte aceeaşi înclinaţie ca şi contemporanii săi pentru degajarea tonalităţii prin pictura directă pe fond alb. E foarte izolat şi suferă din pricina aceasta. Cam pe atunci, Rossetti, care a văzut un carton de la concursul din 1844, *Corpul lui Harold adus lui William după bătălia de la Hastings*, îi scrie arătîndu-i admiraţia ce i-o purta şi-şi anunţă vizita. Brown, pe care izolarea şi dispreţul publicului îl făcuse mizantrop, crede că are de-a face cu cineva care-şi bate joc de el şi-l aşteaptă cuobîtă. Rossetti căuta un maestru: va studia deci o vreme

cu Brown şi va picta, dureros, sticle. Este însă începutul unei legături importante, care-l va situa pe Brown în pragul prerafaelitismului. Dacă continuă să-şi urmeze evocările sale istorice *(Chaucer la Curtea lui Eduard al III-lea),* el participă în acelaşi timp şi la eforturile prerafaeliţilor de a reda în scene realiste şi familiare istoria lui Crist: de unde ia naştere şi *Crist spă- lînd picioarele lui Petru* (1852, Tate Gallery). Picioarele şi mîinile se arată cu vinele umflate, Iuda are chică ciufulită şi roşie şi pe masă se vede un portofel. Sandalele sînt redate minuţios. Ritmul minunat, jocul sensibil al liniilor curbe şi drepte, strălucirea foarte caracteristică a culorilor, portocaliu, roşu sincer şi verde curat de imagist, aşezate toate pe fondul alb încă umed, fac din acest tablou unul dintre cele mai apreciate din întreaga sa operă. *Pretty baa lambs* (1851, Ashmolean Museum) este după părerea mea un tablou mai curios, care interesează spiritul şi face judecata mai nesigură. Vedem mai întîi subiectul, deoarece sare în ochi: o femeie în rochie lungă cu desene de ramuri în- tr-un albastru foarte uşor, ce pare a aparţine mai degrabă secolului precedent, ca şi coafura ce iese de sub un fel de acoperămînt negru, ţine în braţe un copil foarte blond, îmbrăcat cu o imensă cămaşă de un albastru şi mai pal, căruia îi arată doi miei. În planul al doilea, la dreapta, alte ovine în diverse poze; la stînga, o femeie ghemuită, fără îndoială o ţărancă, pare că adună ceva în şorţ. în afară de aceste personaje, doar cîm- pul şi cerul. Verdele, acel verde care a fost atît de des asociat lui Constable, este aici ceea ce este: n-am văzut ceva mai verde în partea inferioară a tabloului ca acest cîmp stropit cu picături de aur. Cerul este de un albastru impur în care o uşoară ceaţă gălbuie pare a face legătura cu planul terestru. Pictura, privită de aproape, este interesantă şi cu toată puţina prezenţă atmosferică marchează una din acele ciudate premo- niţiuni ale impresionismului pe care o întîlnim 189 adesea în această istorie. Carnaţiile sînt tratate
cu prospeţime crudă şi aproape naivă, cu galben curat şi vermillon, atît de puţin amestecate încît ţăranca pare a avea mîinile, ca să nu mai vorbim de

faţă, puţin însîngerate.
în orbita realismului prerafaelit pictează Brown şi *The Last of England (Adio Angliei)* (1852— i855); „fără a mă preocupa absolut de loc de arta nici unei ţări şi a nici unei perioade, am încercat să redau această scenă aşa cum a apărut ea în realitate. Pentru a manifesta aspectul particular al obiectelor în lumina ambiantă a unei zile cenuşii la mare, am pictat aproape totul pe timp mohorît, în plin aer, iar pentru aspectul carnaţiei, pe vreme rece."
Work (Şantierul) (1852—1863) este ca un pan- dant serios, al unui pictor serios, la acel Derby de Frith. Opera freamătă, spune John Rothen- stein, ca un roman de Zola. Soarele unei după amieze de vară aruncă o strălucire crudă asupra lui Heath Street, Hampstead. Muncitorii de la şoseaua desfundată sînt amestecaţi, de o manieră care merge pînă la confuzie, împreună cu tot felul de gură-cască şi trecători. Ca prerafaeliţii, Brown a voit să confere operei adevărul unui document: aceste figuri sînt portrete, aceşti trecători se numesc Carlyle, Dennison, Maurice. Brown a fost activ o vreme în atelierul lui Willi- am Morris, desenînd mobilier şi vitralii. De la 1878 pînă la moarte lucrează la douăsprezece picturi murale din istoria Manchester-ului pentru primăria acestui oraş. Poseda foarte puternic simţul social şi civic, aşa cum vedem din diversitatea acestor lucrări; a ajutat la stabilirea unei şcoli de desen pentru meşteşugari, şi a predat în mod gratuit la Working Man's College.

XIV. PRERAFAELIŢII

William Ho.'man Hunt este cel care evocă, în monumentala şi totuşi foarte parţiala sa istorie a mişcării, prin amintirile cele mai directe şi mai precise, geneza prerafaelitismului[I].
Scena decisivă s-a desfăşurat în 1847 în atelierul unui tînăr pictor, John Everett Millais[II], care răsfoia împreună cu prietenii săi un album de gravuri după frescele lui Benozzo Gozzolidela Campo Santo din Pisa. „Degustam, spune Hunt, dulcea stare de spirit chauceriană a lui Gozzoli". O degustau opunînd-o pompei, academismului lui Rafael, celui al *Sfintei Ecaterina din Alexandria,* care îl reprezenta atunci la National Gallery, şi mai ales al acelei *Transfiguraţii,* pe care o condamnau „pentru dispreţul ei grandios faţă de simplitatea adevărului, pentru pozele solemne ale Apostolilor, pentru lipsa de spiritualitate în atitudinea Mîntuitorului". În general, acest tablou le apărea ca un pas decisiv spre decadenţa artei italiene.
Acei dintre asistenţi care nu făceau parte din grup au strigat: „Atunci sînteţi prerafaeliţi!" Alături de Gozzoli, Hunt aşază portretul Arnol- finilor de Van Eyck, care fără îndoială contează in ultimă instanţa mai mult prin naivitatea profundă, prin sinceritatea intensă a coloritului, prin răbdarea îndelungă şi infinita precizie

---

I **Cf. (nu fără prolixitate), aproape întregul prim volum al lui Hunt.**

II **Millais era din Jersey. Se spune că familia lui Millais se înrudea de departe cu a lui Millet.**

a detaliului. Este incontestabil că prerafaeliţii au mai multe afinităţi veritabile cu primitivii flamanzi decît cu primitivii italieni.

Există în cele din urmă o oarecare prudenţă chiar în acest atac împotriva figurii centrale a clasicismului în pictură. Totuşi nu e vorba cîtuşi de puţin despre Rafael, e vorba de *Transfigurare*. Este vorba de tot ceea ce *Transfigurarea* reprezintă ca model urmat de succesori şi epigoni, ca forţă coruptivă[1]. Este pictura încărcată a bologne- zilor, a fraţilor Carracci, a unor Reni, a lui Guer- cino. De altfel, această corupţie a devenit opresiune; căci clasicismul a produs principiile, preceptele, regulile,tot ceea ce paralizează imaginaţia şi o separă de viaţă. De ce trebuie (vai Hogarth!) ca figurile să formeze un S? De ce trebuie ca diferitele părţi ale unei compoziţii să se înalţe în piramidă? De ce trebuie ca cea mai înaltă lumină să cadă întotdeauna asupra figurilor principale? De ce un colţ al tabloului trebuie să fie totdeauna în umbră?

Aceste imputări, această contestare n-ar fi avut nici un sens, dacă prescripţiile n-ar fi fost transmise. Ele au fost transmise de Reynolds. Astfel, în cele din urmă, în atelierul viitorului preşedinte de la Royal Academy, tinerii pictori se ridică împotriva fondatorului ei şi a faimoaselor sale „Discursuri". Şcoala engleză, remarcă Hunt (el scrie totuşi după mai bine de cincizeci de ani şi presupunem că nu reflectă decît aproximativ discuţiile din 1847), a început în ultimul secol, fără a-şi impune disciplina unei precise meserii. „Sir Joshua Reynolds a socotit că e bine să ia şcoala italiană ajunsă la apogeul ei orgolios ca punct de plecare al artei engleze." Ultimii cin- zeci de ani, conchide Hunt, „au demonstrat că această învăţătură a fost interpretată ca o încura-

> jare caire o factura lipsită de originalitate sí către neglijarea darului delicat al naturii care făcuse grandoarea şcolilor precedente". Contestarea, şi aceasta este important, prezintă, ca şi acea a spiritului Renaşterii expus de Ruskin în *Pietrele Veneţiei*, aspectul său social. Decadenţa artei

---

[1] **De unde prerafaelitism, nu prerafaelism. Este forma adoptată de Hunt.**

este în parte atribuită stabilirii academiilor, care înlocuiesc ucenicia, cu relaţia ei personală constantă dintre maestru şi discipol, prin- tr-un învăţământ rarefiat şi distant de corectură materială de unde rezultă o alienare a artistului. Estetica barocă, formală, pe care am constatat-o aproape în chip paradoxal la Hogarth a fost, aşa cum am văzut, atacată. Dar Hunt şi amicii săi regăsesc atitudini hogarthiene pentru a apăra comunitatea engleză împotriva năvălitorilor cos- mopoliţi care bîntuie, poate ca urmare a unui oarecare vid de substanţă şi al unei oarecari dorinţe de aer proaspăt de care Hunt nu voieşte să ştie, fenomen care s-a petrecut încă din Evul Mediu. Gustave Doré, ridicat în slăvi, nu şi-a încropit „o frumoasă avere în cîţiva ani în vreme ce Brown fusese redus la penurie”? Fără a mai ţine seamă că între timp „a corupt gustul naţiunii noastre”.

Vedem, şi este o constantă destul de curioasă a mişcărilor engleze, că este vorba de o reformă în domeniul picturii, că trebuiesc măturate corupţiile, că se cere o întoarcere destul de departe înapoi pentru regăsirea unei bune tradiţii care, pe de o parte, să ofere sprijin împotriva uzurpărilor, iar pe de alta, că fie adusă pînă în prezent, căruia trebuie în cele din urmă să-i facem faţă. Prezentul în pictura engleză şi în afară de peisaj este Maclise. „Fiecare scenă era concepută pentru un teatru, cu actori de mîna a doua pentru a juca rolurile”. Trebuie regăsită imaginaţia, eliberată printr-un fel de barbarie anti-academică, tre- buie regăsit elementul serios în concepţii, ca şi meşteşugul în sine, probitatea tehnică, onestitatea în folosirea materialelor şi a metodelor. Prerafaelitismul apare în anumite privinţe ca 193 forma engleză a unei protestări europene împotriva unei arte superficiale, comercializate, pusă în serviciul unei societăţi burgheze şi filistine. Dar „confreria” care se formează între şapte tineri pictori sau asociaţi în 1848 diferă profund de tot ce găsim în alte părţi. În Franţa, arta ca şi literatura se salvează separîndu-se de societate şi proclamîndu-se „blestemate”; artistul încetează de a se mai simţi cetăţean şi devine un revoltat, în Anglia,

critica relelor raporturi dintre artă şi societate se străduie, în dorinţa unei societăţi reintegrate, a-i aduce contribuţia unei arte integre şi marcate printr-un spirit al comunităţii care să înlocuiască spiritul gloriei mondene. O căutare a unei sănătăţi spirituale ca bază era prealabilă realizării estetice. Fidelitatea faţă de natură" *(truth to Nature)* ca mare principiu participa efectiv la realizarea acestui dublu scop şi nu putea fi concepută fără o elevare a spiritului. Aceşti inamici ai regulilor în artă nu se temeau să-şi impună reguli de morală: moarte indolenţei! *(death to sloth!)* Membrii confreriei se angajau să nu bea, să nu fumeze, să nu înjure. Se voiau prototipuri exemplare ale timpului lor şi lăsau impresia că în primul rînd doreau să îndepărteze punctele de vedere ale religiei tradiţionale: „nu există altă nemurire decît a geniului sau a eroismului".

William Michael Rossetti, fratele lui Dante Ga- briel şi asociat într-un fel mişcării, mi se pare că rezumă bine elementele foarte simple ale doctrinei aşa cum o găsim în momentul pornirii: în primul rînd, a exprima idei autentice – un adevăr subiectiv, am putea spune —; în al doilea rînd, a studia cu atenţie natura, pentru a învăţa să le exprimăm – adică, să ne asigurăm de adevărul obiectiv în corelaţie cu subiectivul —; în al treilea rînd, a simpatiza cu elementul direct, serios, cu simţirea artei anterioare, îndepărtînd convenţionalul, îngîmfarea, deprinderea – a găsi chezăşii şi **o** inspiraţie, iar dacă nu, cel puţin modele demne de mesajul etic proiectat. Se pare că pe măsură ce primul elan al confreriei se încetinea, doctrina

> devenea tot mai greoaie. A fost, aşa cum vom vedea, opera lui Ruskin, apoi a lui Hunt. Am avut prilejul să arăt că pictori atît de puţin riguroşi, atît de compromişi, ca Wilkie sau ca Mulready au putut juca un rol în inventarea tehnicii prerafaeliţilor. Practica acestora este de a schiţa contururile pe pînză, de a le acoperi uşor cu un strat subţire de pastă albă căreia îi scot uleiul cu ajutorul unei hîrtii absorbante şi care lasă să reapară desenul. Apoi, ei aplică repede,pe fondul încă umed, culori, pe jumătate transparente,

evitînd mai mult ca orice folosirea bitumului. Vedem că amintirea sau analogia acuarelei sînt prezente mereu. De altminteri nimic nu este mai puţin atmosferic decît pictura prerafaelită. „Noi am notat culorile prismei" spune Hunt. Şi mai adaugă: „Dacă o anume parte a tabloului nostru ar putea să pară în sine de un colorit excesiv, ea este consistentă prin impresia de adevăr pe care o lasă". Despre impresie nu există decît cuvîntul, care la data cînd scria Hunt, poate că nu era cu totul inocent. De impresionism, cu excepţia amicului Brown, şi numai în afara grupului, nici urmă, şi am putea susţine contrariul celor ce afirmă Hunt: culorile prismei, da, într-adevăr; şi aplicate de o manieră foarte rezonabilă, fără nici o îndrăzneală de transpoziţie, doar ca o culoare *locală*, pe care privirea în acelaşi timp naivă şi convenţională a plasticianului o atribuie obiectului. Ceea ce nu lasă impresia de adevăr este ansamblul. Distanţa, în aceste opere, nu afectează forţa culorilor, nu există nici o perspectivă colorată: acest fapt este considerat, fără îndoială, o întoarcere valabilă la primitivi. în afara insistenţei şi a cruditătii culorilor locale, minuţia extremă a detaliului confirmă înstrăinarea noastră.

Conştientă de responsabilitatea socială a artei, mişcarea va avea o revistă. Sub titlul *The Germ*, tot atît de caracteristic ca şi coloritul pe care am încercat să-l definesc ca fiind în acelaşi timp precis şi deconcertant, va avea două numere în 195 1850. Numerele 3 şi 4 se vor intitula, mai plat, *Artă şi Poezie.* în primul, J.L. Tupper pledează pentru vremea sa şi împotriva lui Nero, asupritor capitalist al muncitorilor, călău al femeilor şi copiilor.

Pînă aci am prezentat mişcarea ca omogenă şi într-adevăr părea să fie aşa într-o primă fază şi într-un prim rol de contestare şi de luptă, faţă de o ostilitate crescîndă. Grupul îşi face debuturile publice în salonul Academiei din 1849. Rossetti expune *Tinereţea Fecioarei Maria* (Tate Gallery), o pictură proaspătă, graţioasă, uşoară, de nuanţe, în special un albastru de majolică, frumoase şi puternice asocieri de

albastru vernil şi garanţă, cum şi toată graţia cuprinsă în broderia tinerei Fecioare pentru care a pozat Christina Rossetti în vreme ce pentru Ana pozase mama sa. Hunt, care expusese în 1848 o pictură ce marca deja, prin alegerea subiectului romantic şi keatsian, una din tendinţele mişcării – *Fuga Magdalenei şi a lui Porfiro* – prezintă *Rienzi jurînd răzbunare pe corpul fratelui său*. Este, spune el, primul său tablou pictat în întregime pe principiile Quattrocento-ului: fond alb, detaliu peste detaliu, în straturi mici aplicate cu grijă. Millais, intrat şi el în ciclul keatsian şi italian, expune *Lorenzo în casa Isabelei* (Walker Art Gallery, Liverpool). Feţele, atitudinile sînt prezentate cu tot ceea ce comportă situaţia ca tensiune dramatică şi ameninţări sinistre. Tinerii pictori, într-un desen mai mult făţiş, dacă nu chiar ostentativ, decît convingător în încercarea de a aduce un element de adevăr uman, nu voiesc modele profesionale: îl recunoaştem în capul mesei pe Rossetti. Tablourile din 1849 sînt bine primite şi vîndute. în 1850, Hunt expune *Preot creştin scăpînd de druizi* (Ashmolean Museum, Oxford), într-un colorit deosebit de crud, Rossetti o *Bună Vestire (Ecce Ancilla Domini)* (Tate Gallery) iar Millais *Crist în casa părinţilor săi* (sau *Atelierul Dulgherului)* (Tate Gallery). Rossetti n-a pictat nimic mai minunat ca această *Bună Vestire*, această pînză despre care am putea spune că este în genul lui Whistler, în alb major, deşi cuprinde griuri

> dintre cele mai uşoare, mai luminoase şi mai cîntătoare, şi care in afară de aurul şi arama părului aureolat şi de o nuanţă albastră în fundal şi un ecran îngust ornat cu un crin roşu carmin, alcătuiesc tabloul. îngerul, cu un frumos drapaj foarte drept, în stilul lui Masaccio, n-are aripi. Fecioara are aerul destul de intimidat, gurile rele ar spune, chiar înfricoşat. *Crist în casa părinţilor săi* contribue şi mai mult la reaşezarea legendei sfinte pe planul realului. Uneltele sînt agăţate de peretele atelierului. Pe masa de lucru, o uşă aproape gata, pe jos aşchii şi talaş. în prim plan, o Fecioară îngenuncheată, înlăcrimată, îl consolează pe Copil care arată în palmă, asupra

căreia se apleacă Iosif, o rană prevestitoare. Nu e o capodoperă de artă sacră, dar este o compoziţie armonioasă şi delicat echilibrată. Şi totuşi atunci, şi în legătură cu această pînză încep să se strice lucrurile; atunci încep filistinii să descopere că aceşti tineri impertinenţi le frustrează raţiunea despre ideal. Prinţul filistinilor, pe care îl numim Dickens, apucă o pană înmuiată în fiere pentru a judeca figura Fecioarei. Ea este „atît de oribil de urîtă, încît dacă ne-am putea imagina că o fiinţă ar putea supravieţui o singură clipă cu un asemenea git dislocat, ar trebui arătată ca un fenomen într-o circiumă dintre cele mai sordide din Franţa sau în spelunca cea mai degradată din Anglia". Crist este un „roşcovan plîngăreţ care suferă de torticolis" *(Household Words).* Millais va spune mai tîrziu: „Thackeray m-a simpatizat şi m-a încurajat, atunci pe cînd eram atît de îngrozitor maltratat". Era însă preţul care trebuia plătit pentru acest excelent obiectiv al demistificării picturii şi pentru iniţialele subversive, P.R.B., al căror sens a fost descoperit imediat.

în 1851, Millais expune *întoarcerea porumbelului la arcă,* în care extrema puritate a atitudinilor, simplitatea structurii, largul contrast dintre clar şi obscur, sînt realizate în chip foarte fericit. Hunt, revenind la cadrul italian, dar trecînd de la Keats la Shakespeare, expune o scenă din *Doi tineri din Verona*, *Valentin o salvează pe Silvia de Proteus*, iar Academia din Liverpool îi acordă premiul. Opinia nu este deci în întregime filistină. Poate că aceasta, precum şi faptul că presiunea exterioară se potoleşte este cauza care duce la dezintegrarea grupului. Anul 1852 este ultimul în care expresia le mai este comună: Millais dă *Ofelia,* pictată vai, după natură, cu alte cuvinte biata Elizabeth Siddal a stat multă vreme cufundată într-un bazin. Este anul tabloului *Păstor tocmit* de Hunt (City Art Gallery, Manchester), un tablou fascinant, pictat, am putea spune, cu o grijă de miniaturist, în care aprinderea mai mult decît solară a figurilor şi a peisajului pare a

sugera intensitatea emotivă a contactului erotic. Peisajul e eficace şi chiar sugestiv: în stînga secerişul e gata, şi linii subţiri de arbori, şiruri lungi de snopi poartă privirea pînă la clarul orizontului; în dreapta, e forţa densă a spicelor de grîu drepte; în spatele personajelor e umbră şi poate misterul unei alei de pomi. Tînăra fată e aşezată pe pămînt, cu picioarele goale într-o baltă. Păstorul, în genunchi în spatele ei, se apleacă şi capetele lor se unesc, (vai! oroare pentru un tablou con- testatar) ca o culme a tradiţionalei piramide. Fără a întoarce capul, ea pare că-l priveşte cu coada ochiului, fără să putem şti precis cu ce expresie. în ceea ce-l priveşte pe el, pare că se uită drept înainte, ca şi cum Hunt ar fi preferat să ne redea mai curînd profilul lui, decît să-l întoarcă spre tînăra fată. în totul, oricare ar fi fost intenţia, există o stîngăcie psihologică fără îndoială revelatoare. Mai mult decît orice expresie directă, Hunt a preferat să răspîndească în tabloul său simbolurile culpabilităţii. Un miel mic se află pe genunchii tinerei fete; dar, nepăsătoare, sau neştiutoare, ea îl lasă să mănînce mere care, se pare, îi vor face cel mai mare rău. Alte oi, cărora păstorul le întoarce spatele, par că nu prea se mai simt la largul lor, cu toate că ar putea mînca, iar una, mai ales, se şi aventurează înspre partea *V,*griului. Păstorul ţine în mînă, la 198
capătul acestui braţ indiscret petrecut în jurul gî-tului iubitei sale, un fluture mare, un sfinx cap de mort, pe care de altfel am văzut că ea nu-l priveşte cu toate că el i-l arată în mod evident; ne revine nouă să descifrăm acest simbolism idilic[l].

în 1853, se produce dispersarea. Woolner, cel mai obscur dintre toţi şapte, pleacă în Australia. Pe el îl

---

l **Acest tablou se află la Galeria de pictură din Manchester, bogată în opere ale prerafaeliţilor şi ale lui Brown. Dar vom vedea la Tate Gallery, fără vreun păstor şi fără nici o păcătoasă, *Oile rătăcite*, care sînt de ajuns ca semn al culpabilităţii. Verdele crud, ca de obicei, se amestecă cu mov. Oile cu insemne roşii, foarte realiste, sînt frumos aurite de soare.**

pictase Brown în *Adio Anglia!* F.G. Ste- phens se va consacra criticii iar William Michael Rossetti susţinerii lui Dante Gabriel. Despre Collinson înainte de a-l pierde din vedere, să mai amintim *Stray Rabbits* – există multă rătăcire sub domnia reginei Victoria – tablou cu tonuri de verde iridescent, emailat, de interior de pădure. Se va ocupa mult şi frecvent cînd de trecerea la catolicism, cînd de deconvertire, Holman Hunt pleacă în 1853 în Ţara Sfîntă iar pictura lui va fi de atunci înainte numai pe fond religios.

în 1851, nemaiavînd nevoie să-l apere pe Turner, Ruskin ia în mîinile sale apărarea mişcării, după insulta perpetuată de Dickens. într-o „Scrisoare" către *Times* (13 mai 1851), el remarcă faptul că principiile pe care şi le impun aceşti artişti nu sînt nici pre, nici postrafaelite, ci eterne. Şi găseşte de cuviinţă să le reafirme. Primatul etic în primul rînd: să picteze fapte serioase *(stern facts)* mai curînd decît picturi frumoase; să se întoarcă „nu la arta arhaică, ci la probitatea arhaică".

După aceea mai adaugă: „Mergeţi la natură, nu îndepărtaţi nimic, nu căutaţi nimic, nu dispreţuiţi nimic." Fapt care, ca principiu estetic, are de ce să îngrijoreze. Şi apoi: „Pictaţi natura... Ajutîndu-vă cu ştiinţa modernă". Hunt, în orice caz, e gata oricînd să îmbrăţişeze viaţa contemporană. Grija lui Ruskin, în care este de acord cu Hunt, este ca mişcarea să nu se lase antrenată de eticheta şi de debuturile ei către un Ev Mediu care între alte pericole l-ar reprezenta şi pe acela al unui „românism", înţelegînd prin acesta un catolicism roman. De unde necesitatea de a fi modern.

Să ne întoarcem deci spre ceea ce ne mai rămîne din confrerie, cu alte cuvinte la individualităţi.
Şi în primul rînd la cel care în mod vizibil ţine să reprezinte ortodoxismul ei, anume Holman Hunt.
Fiu al unui comerciant puritan, la doisprezece ani era deja învăţăcel la un antrepozit. Apoi îşi găseşte el însuşi un funcţionar, un agent imobiliar, prieten al artelor, care îl încurajează în primele

eforturi. Tatăl său îl duce la John Varley, apoi va studia o zi pe săptămînă la un pictor inamic al gazonului verde. Ajuns apoi funcţionar la fabrica de stămburi a lui Richard Cobden, atrage atenţia prin portretul *Bătrî- na Hanna*, *negustoreasă evreică de zarzavaturi.* în sfîrşit, la şaptesprezece ani, îl întîlneşte pe Millais şi devine elev la Royal Academy. Debuturile sale le cunoaştem. Tendinţa moralizatoare pe care o presimţeam în simbolismul obscur şi stîngaci din *Păstor de închiriat* izbucneşte, în acelaşi an, în *Trezirea conştiinţei.* Pe genunchii omului de lume cu barba mătăsoasă şi surîsul plin de poftă nesăţioasă, iubita se înţepeneşte şi se ridică. Pe pian, în faţa lor, o romanţă, „Gîteo- dată în noaptea liniştită". Melodia, cuvintele, i-au amintit dintr-o dată vinovatei inocenţa, puritatea pierdută, poate chiar copilăria.

în 1853, Hunt pictează acel dintre tablourile sale care, fără îndoială, este cel mai des reprodus şi care face din el unul dintre artiştii favoriţi ai genului: *Lumina lumii.* Crist ţinînd un felinar stă printre flori în faţa unei porţi plină de iederă. Ruskin glorifică opera. Este „o autentică reprezentare a tuturor obiectelor exact aşa cum apar

în natură, în poziţiile şi la distanţa pe care le presupune aranjamentul picturii. 0 falsă operă le-ar fi reprezentat cu tot detaliul lor microscopic. Să examinăm de aproape iedera porţii din tabloul D-lui Hunt; nu vom găsi un singur contur net. Totul alcătuieşte cel mai surprinzător mister al coloritului şi devine realitate de la distanţă mare."

S-ar părea că Ruskin şi noi nu vedem acelaşi tablou. „Ceea ce căutam, era forţa de a mă adresa inimii eterne a oamenilor." Unde s-o afli mai bine decît în Ţara Sfîntă? Deci pleacă; iar unul dintre tablourile sale de cea mai îndreptăţită celebritate este *Ţapul ispăşitor:* straniu animal oribil de supranatural prin forţa realismului insolit, stînd, absolut singurul în viaţă, pe malul sinistru al Mării Moarte, care este de

asemenea şi marea morţilor din care se întrevăd fragmente de schelete din specii nesigure. De cealaltă parte a apei, un mal întunecos a cărui creastă este luminată de o lucire a asfinţitului.

Să mai semnalăm înainte de a termina cu Hunt un ultim şi atrăgător tablou profan, care se află la Ashmolean Museum din Oxford, *Sfinta Swithin*. Este un fel de Sfînta Mădard. Porumbarul, frunzele masate, de astă dată în verde închis, şi porumbeii în stol ce străluceşte pe fondul gri-mov sub cerul mov, alcătuiesc o operă foarte seducătoare, deşi atît de rară în acest ansamblu morocănos, despre care Mc Coli a putut spune: „El utilizează arta pentru a defăima arta. Oile sale sînt întotdeauna rătăcite, îndrăgostiţii săi au întotdeauna o conştiinţă vinovată. Este acuzatorul public şi nu îndrăgostitul de frumuseţe". Şi cealaltă critică ce urmează după remarca: „estetica lui Hunt face parte din morala sa": (în *Veghea Sfintei Agnes)* „Hunt ilustrează caracterul sacru al amorului onorabil şi responsabil şi slăbiciunea orgolioasei neînfrînări": Poate că nu tocmai la Holman
Hunt putea să se gîndească Ruskin, Hunt cel atît de protestant şi care peria atît de bine pantalonii.

John Everett Millais (1829—1896) poseda o enormă şi periculoasă uşurinţă, pe care a arătat-o încă de la vîrsta de unsprezece ani, precum şi un instinct foarte sigur al formei şi al expresiei. Nu-i lipseşte decît severitatea, exigenţa, un ideal destul de auster pentru a-l face scrupulos: el este anti-Hunt. Pentru faptul că, fărăa-şi schimba radical maniera, se compromite numai atît cît trebuie cu gustul public şi-i face curte, Millais trebuie să plece din confrerie pe poarta facilităţii. N-a suferit mai mult de pe urma lui Dickens, pe care l-a trecut repede în lagărul filis-tinilor, cu primul dintre cuplurile sale tandre în costume de epocă – moştenire de la anti- căriile şi vechiturile lui Bonington. Reynolds visase o mare pictură istorică. Prerafaeliţii l-au aşezat pe Reynolds

la locul său; şi iată că unul dintre ei se preocupă de introducerea unui interes anecdotic în pictura sa, în acelaşi timp cu un aer secret care nu poate face niciodată nimic rău: ei le botează, la urmă, *Hughenoţii*\ în anul următor recidivează cu *The Order of Release (Ordinul de eliberare):* o femeie cu un copil în braţe întinde unui militar o hîrtie pe care el în aparenţă n-o aşteptase, căci deja vedem un scoţian în kilt (un revoluţionar din 1745, evident) cu braţul legat, care lasă să-i cadă capul pe umărul tandrei soţii, al cărei cîine „îl sărbătoreşte". Englezii, nemaiavînd nici un fel de duşmănie împotriva scoţienilor, poliţia nu mai serveşte decît pentru a proteja preţioasa pînză împotriva mulţimii admiratoare. După acestea, vom mai avea *Proscrisul regalist*, ascuns într-o scorbură găunoasă, pe care vine să-l vadă, în acest adăpost incomod şi puţin sigur, o tînără fată imprudent îmbrăcată în satin lucios. După *Ofelia*, prerafaelită cel puţin prin cizelarea detaliului, încă două tablouri mai pot conta pentru mişcare: *Autumn Leaves* (1856): oricare

> ar fi descrierile mai mult sau mai puţin autorizate ale tabloului (descrieri se făceau multe în jurul acestor picturi în chip curios asaltate de literaţi), ceea ce vedem în jurul grămezii de frunze moarte ridicată foarte înalt, căreia pare că i s-a dat foc judecind după fumul ce se degajă, sînt două tinere fete îmbrăcate întunecat, cu coşurile lor, iar în dreapta tabloului, din profil, doi copii cu îmbrăcăminte şi mai ştearsă care sînt poate „copiii grădinarului". Descrierea afirmă că ei ar fi răvăşit cu nepăsare frunzele pe care le vedem acum adunate. Dacă nu ţinem seama de aceste eforturi caracteristice de a adăuga o dimensiune de timp retrospectivă la o artă care este de fapt alta, cele patru chipuri sînt în mod egal, deşi poate cu totul divers, grave. Melancolia este efectiv redată, iar tabloul are mult farmec (Manchester, City Art Gallery). În acelaşi an, *Tînăra fată oarbă* speculează fără ocolişuri acelaşi sentiment. Sărmana oarbă, care fără îndoială pentru a putea trăi cîntă din acordeonul pe care-l vedem pe genunchii ei, este aşezată la

marginea unui cîmp, cu pleoapele lăsate în jos, întinzînd capul cu părul lins, sub care se ghemuieşte o fetiţă la adăpostul şalului ce le cuprinde ca într-un fel de boltă; oarba pare a căuta încordată imaginea curcubeului pe care copilul o priveşte şi i-o descrie (Birmingham, City Art Gallery). Sickert, fără îndoială emoţionat şi el, avea să spună despre acest tablou al lui Millais: „Este un miracol prin care va supravieţui”.[1] Notînd că nu avea imaginaţie, el adaugă: „în toate operele sale figurile sînt puţin înţepenite...” Şi apoi conchide: „El a fost categoric vreme de un număr oarecare de ani factorul cel mai puternic şi cel mai demoralizant al artei engleze”. în 1858, fără urmă de manieră sau de manierism prerafaelit în afara subiectu-

lui religios, Millais pictează *Valea liniştii* (Tate Gallery). în ultimul plan vedem un lac pe care arborii îl separă de cimitirul mănăstirii; în prim plan, în faţa mormintelor, sînt două călugăriţe dintre care una, cu o lopată în mînă, sapă un nou mormînt. Ca şi în *Tînăra fată oarbă*, corespondenţa dintre peisaj şi subiect e sensibilă şi eficace.

Prin anecdote ce fac apel la emoţie, Millais urcă toate treptele unei mari cariere. Va fi baro- net, preşedinte la Royal Academy şi în sfîrşit înmormîntat la St. Paul.

Lui Millais îi putem atribui multă din pictura frumos făcută,pictură în general de gen, dar la nivelul sentimentului, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Să-l citäm pe William Lindsay Windus (1822—1907) şi al său *Too Latei* —

Prea tîrziul, – greu descifrabil, fără explicaţie, căci pe fondul favorit al cîmpului nesfîrşit nu apare decît un tînăr bărbat care-şi acoperă faţa cu mîneca (încă din vremea grecilor este modul cel mai prudent de a exprima o mare durere), o

---

[1] **Miracolul rezidă fără îndoială, în parte, în corespondenţa dintre peisaj şi cele două personaje; peisaj care are intensitatea greoaie de sens indescifrabil a unor anumiţi Flamanzi, cu lumina sa echivocă, de furtună, 203 şi curcubeele insolite.**

copilă care-l priveşte cu aer plîngător, precum şi două tinere fete în egală măsură de emoţionate, care-şi ascund chipurile una în alta. Una dintre ele (dar care?) este iubita la care el revine prea tîrziu şi care, bolnavă de plămîni, moare: disperare realistă şi limpede colorit prerafaelit.

Să-l mai citǎm şi pe Artur Hughes (1830—1915), specializat şi el în întîlniri amoroase: *Apríl Love (Dragoste de aprilie)*, ceea ce ar vrea să spună dragoste fragilă, tremurîndă, nesigură, ca şi tînăra fată care aşteaptă în tot acest decor de iederă. *Aurora Leigh îl îndepărtează pe Romney* ilustrează un episod din poemul pe atunci faimos al Eli. abeth-ei Browning, *Aurora Leigh*, şi este minunat pictat: în spatele strălucirii pudice a crinilor imenşi, tînărul bărbat respins se află în umbră, cu totul îmbibat de mov, chiar şi faţa-i îndurerată. Ea, luminată toată în rochia ei verde, este de o graţie inflexibilă şi gravă. Un foarte frumos triptic despre *Noaptea* 204

Sfintei Agnes arată că influenţa lui Keats nu s-a epuizat încă.

Millais mai avea prieteni şi în afaraŢmişcării, printre care trebuie citat Augustus Egg (1816 – 1863), pictor variat şi sensibil a cărui calitate simplu picturală, un element de fantezie şi chiar de fantast în jocurile de raporturi dintre personaje, fără a mai ţine seamă de vigoarea contrastelor, au fost poate puţin cam necunoscute *(Outward Bound*, Ashmolean Museum). în 1858 produce tripticul *Femeia infidelă*, pedepsită în trei scene cu toată rigoarea şi pompa dramatică cuvenită. Trecem din salonul obscur unde este pusă sub acuzare, la decăderea finală, sub clarul sinistru de lună, sub podurile Londrei, în faţa apelor aducătoare de moarte adesea evocate de Dickens, *(Past and Present*, Tate Gallery).

Totuşi, după mijlocul secolului, pentru că fără îndoială economia engleză concurată pe pieţele ei începea să se zdruncine în bazele sale, iar societatea victoriană era mai puţin sigură de ea,

acuzarea se deplasează. Trebuie să amintim că încă în 1848 Hunt şi Millais luaseră partea manifestanţilor chartişti şi că mişcarea prerafaelită sevoia conştientă de problema socială; dar Hunt apucase de timpuriu pe drumul elevaţiei morale, iar Millais al confortului total, în anii şaizeci, artişti ca Luke Fildeş (1843— 1927) şi Herkomer încep să aibă şi ei importanţa lor. Cînd Van Gogh vine în Anglia, în 1873, este entuziasmat de operele lor din care se hrănesc, dacă pot spune aşa, mîncătorii săi de cartofi. *Coada la Azilul de noapte*, de Fildeş, este o dramatizare eficace (şi un tablou imens) a sinistrei vieţi cotidiene a cerşetorilor Londrei. H. von Herkomer (1849— 1914) înfăţişează ceva mai demn condiţia şi lupta muncitorească *(On Strike*: *În Grevă).*

Aşa se face totuşi că de pe o zi pe alta securitatea şi chiar ceea ce am fi putut numi frivolitatea victoriană sînt abolite; iar un francez, 205 Jacques Tissot, din Nantes (1836—1902), le aduce întăriri. Ruskin îl califică cu dispreţ drept pictor pentru *vulgar society*, cu alte cuvinte al celor bogaţi şi trîndavi, al indivizilor care se amuză toată vremea. Faptul este cu atît mai singular cu cît, fiind compromis prin legături cu Comuna, el de fapt fugise din Franţa atunci cînd vine să se stabilească în Anglia. Serbările cîm- peneşti şi serbările mondene, plăcerile şi jocurile în aer liber, atrag un penel de ilustrator plin de vervă. Acolo unde Manet văzuse *Un dejun pe iarbă*, Tissot realizează un *Picnic*. Singurul raport se află în titluri; însă iahturile şi echipajele lor, precum şi dispoziţia personajelor la bord, îi permit unele căutări de expresie şi compoziţie *(Bal la bord*, 1874).

Dante Gabriel Rossetti s-a născut în 1828. Ajunge să se considere întrucîtva ca o reîncarnare a lui William Blake, mort în 1827, cu care avea un fel de afinitate secretă şi la scoaterea din uitare a căruia a contribuit, achiziţionînd din pură întîm- plare, pentru zece şilingi, un caiet cu însemnări şi crochiuri ale acestuia.

Era fiul unui emigrant italian, un carbonaro pe care Englezii îl ajutaseră să fugă din Napoli, devenit apoi

bizarul exeget al *Divinei Comedii*, pe care o explica drept un tract alegoric şi masonic împotriva papalităţii.

Dante Gabriel este poet chiar din copilărie; dar tot de atunci învaţă şi desenul (J.S. Cotman a fost primul său maestru). Descoperind că ale- goristul tatălui său era în primul rînd un poet, s-a apucat să traducă *Vita Nnova* de Dante. El ezita între cele două muze, dar Leigh Hunt, care îi admirase primele poeme îl sfătuieşte mai curînd în direcţia picturii, ca fiind mai profitabilă: „*You may be a rich man*". A decis deci să fie un pictor care scrie versuri, mai curînd decît un poet care pictează tablouri. N-a avut însă niciodată toată răbdarea necesară unei învăţări metodice a unei tehnici dificile; pînă la urmă sonetele sale sînt mai savante decît talourile lui. După Brown şi sticlele acestuia, a lucrat sub îndrumarea lui Holman Hunt; urmărind expresia vieţii a fost totuşi descurajat de viziunea naturii moarte, ca şi de modul în care Hunt îl dirijase atunci cînd pictase primul său tablou de expoziţie, *Tinereţea Fecioarei Maria.* Numai degajîndu-se de lecţiile sale creează Rossetti minunata lui *Bună Vestire*, într-o tonalitate atît de uşoară şi muzicală.

Englezii l-au considerat întotdeauna pe Rossetti ca pe un italian. El se simţea însă foarte englez: nu trebuie decît să citim poemul său despre moartea şi funeraliile lui Wellington. în Ţranţa, se comportă ca şi Hogarth: agenţii sînt nişte pitici, fetele sînt nişte pocitanii. Şi pictura? în 1864, operele lui Manet sînt nişte mîzgălituri *(mere scrawls),* Courbet nu valorează nici el mai mult. Arta franceză este o spălăceală mizerabilă *(a beastly slop)* şi produce greaţă. Nu e decît putreziciune şi descompunere *(simply putrescencz and decomposition).*

Nu aceasta îl va scuza însă faţă de Hunt care, dacă rosteşte, „noi prerafaeliţii", nu o face decît ca să sublinieze propria-i doctrină, care nu este cea a lui Rossetti şi nici, decît poate numai foarte parţial, cea a amicului grupării, medievalistul Brown. Dacă Hunt observă că Rossetti a făcut un efort pentru a urma natura, este numai pentru a adăuga că doar pentru o

singură dată: este vorba despre tabloul de inspiraţie etică *Found (Regăsire),* pictat în 1854. Ţăranul care vine să vîndă un viţel la oraş întîlneşte pe un trotuar pe iubita lui de odinioară, pierdută de atunci şi care s-a pierdut ea însăşi şi, oprind trăsurica, aleargă către ea, care este copleşită de ruşine. Descoperim înrudirea subiectului cu *Trezirea conştiinţei* a lui Hunt. Curios e faptul că Rossetti, în 1854, mai are încă această grijă a edificării. într-adevăr, viţelul, aflat în trăsurică, sub o plasă, îl preocupă în chip total. Brown notează în jurnalul său: „Gabriel îşi pictează viţelul ca Albrecht Diirer, fir cu fir... în lipsa obişnuinţei văd că îl frămîntă natura". Brown trebuia să numere firele de păr cu grijă căci Rossetti, care în mod normal trăia pe spinarea fratelui său, se instalase la el, care era foarte sărac. Tabloul a rămas neterminat, ceea ce demonstrează, notează Hunt, că Rossetti nu mai era, dacă măcar fusese vreo-dată, prerafaelit. „Lumea modernă nu avea farmec pentru el. El deviază în curînd către o manieră senzuală şi nobilă *(sensuous and august)* care, după cum gîndeau mulţi, devine treptat supărătoare."

Rossetti era pe atunci, între altele, pus la încercare de exigenţa şi lenta tehnică a picturii în ulei; astfel pentru un timp trece la acuarelă care permite imaginaţiei sale de a se realiza imediat.

Aci culoarea, ca şi la Blake, corespundea fără deviere rolului său afectiv. Două serii de subiecte îl posedau, îl chinuiau, în special, şi ele corespundeau dublului său caracter: una era legenda dantescă, deoarece se identificase lui Dante dinFifa *Nouva*; cealaltă era legenda arthuriană. Amîndouă ţineau de Evul Mediu. Totuşi sarcasmele lui Holman Hunt privind cavalerii săi în armură şi domnişoarele eliberate nu aveau sens, decît în mod superficial. Ele conveneau pînă la un punct lui Brown, foarte grijuliu pentru culoarea istorică şi scene evocatoare. Rossetti se servea de Evul Mediu pentru a vedea mai clar în el însuşi, pentru a menţine mai bine sub privirea sa, distanţîndu-le, culpabilităţile proprii, pentru a-şi procura cît mai îndelung delicii şi tulburări sub

diverse deghizări care îi creau iluzia. Arta sa a ajuns pînă la noi vie şi neatinsă prin intensitatea ei. El a fost urmat de simbolişti pentru că era deja simbolist, pentru că numai el după Blake, în ţara lui şi la vremea lui, îşi găsise un mod de expresie adecvat comunicării afective. *Mormîntul lui Arthur?*

Se întîlnesc Lancelot şi Ginevra lovindu-se în şocul intolerabil al dragostei lor inhibată de moarte. Lancelot se apleacă s-o sărute pe Ginevra şi este oprit de mîna ei, iar curba care ar uni capetele lor este tăiată de voalul căzut al Ginevrei. Potrivirea liniilor şi a culorilor 208

e totală: luminozităţile livide ale mantalei şi scutului, în corespondenţă, izbindu-se între ele, dezlănţuie un fulger (Tate Gallery). *Cum ş-au întllnit* (1860) este mai puţin direct, mai puţin motivat, mai obscur, dar nu conţine o încărcătură mii mică de spaimă şi teroare. Sînt, spune textul, „o fată şi iubitul ei care îşi întîlnesc spectrele la o margine de pădure". Dublurile, adăugă comentariul simbolist, anunţă moartea. Cavalerul înfige în zadar sabia împotriva lui însuşi. Iar fata vie, răscolită, pe care o susţine, întinde în zadar braţele rugătoare spre spectrul ei[l]. Dacă legenda arthuriană este acuzatoare, legenda dantescă se vrea salvatoare. Este mai abundentă şi începe din 1853 cu *Dante desenînd îngerul la prima aniversare a morţii Beatricei* (Ashmolean Museum). Acuarela nu este de talie mare, dar figurile au un aspect monumental, care pare a corespunde unei impregnări profunde a artei italiene dintre cele mai grave şi mai mult încă decît de la Giotto,de la cea a lui Masaccio de exemplu, unde se vor găsi aceste draperii puţin cam rigide, căzînd foarte drepte pentru a constitui linii de lumină. Toată compoziţia e marcată de aceste unghiuri severe, de jocurile dintre umbră şi cele două lumini care vin de la uşă şi de la fereastră şi printr-un colorit sensibil, gri, purpuriu, al-bastru violaceu, verde închis, roşu portocaliu, iar în exterior verde deschis, în soare.

Sînt apoi, în 1859, *Salutarea Beatricei*, *întilnire la*

---

l **Rossetti pictează acest tablou'prevestitor în cursul lunii sale de miere, în 1860.**

Florenţa şi *Salutarea Beatricei*, *întilnire in Paradis*. Este clar şi se vede că Rossetti trăieşte într-o stare de mare tensiune emotivă. Să ne întoarcem în căutarea unei chei, la raporturile lui Rossetti cu femeile. Era senzual, trăsăturile lui o spun şi mai ales gura-i cărnoasă; era însă lipsit de conştiinţă, o mărturiseşte poezia lui, iar pictura lui o traduce. Figurau prea adesea femei, pentru a nu fi avut mare nevoie de modele.

Cînd întîlnea o fată frumoasă pe stradă, îi făcea complimente şi-i cerea să pozeze pentru el. Totuşi nu el ci unul dintre amicii lui a întîlnit-o pe Elisabeth Siddal, vînzătoare la o modistă. Ea pozează pentru el începînd din 1850 şi a fost de asemenea şi *Silvia* lui Hunt (în scena celor *Doi tineri)* şi *Ofelia* lui Millais. Pentru Rosetti ea a devenit în curînd o obsesie: îi desenează fără încetare pozele, gesturile, atitudinile. O încurajează să devină ea însăşi o artistă, găsind-o foarte înzestrată de natură şi interesată, cu multă pasiune. începe să locuiască tot mai mult la el: curînd au fost „logodiţi". Dar în 1853, dă semne grave de tuberculoză şi de atunci, într-un mod mai mult sau mai puţin acut, a rămas o femeie bolnavă. Şi fără îndoială o nevroză latentă creşte odată cu boala fizică. Rossetti va avea şi el partea sa în privinţa nevrozei; n-a avut curajul nici să rupă, nici să se angajeze cu totul; împreună, chiar dacă nu uniţi, au cunoscut numai foarte puţine clipe de fericire sau măcar de pace. Mereu obsedat, la capătul fiecărei zile, de conflicte şi scene, a ajuns totuşi să se detaşeze. Dar decizia pe care o amînase fără încetare pe vremea cînd ea mai avea o oarecare raţiune, a luat-o tocmai cînd nu mai avea nimic de aşteptat: s-a căsătorit cu Elisabeth în 1860. Ea însă moare în 1862, luînd prea mult laudanum, într-o noapte cînd el nu era acasă. Rossetti a fost destul de zdrobit pentru a comite atunci un act de sinucidere spirituală: a îngropat în mormînt, în părul moartei, frumoasele sale sonete *House of Life*. în 1870, a fost necesară o sinistră exhumare pentru a le recăpăta.

La începutul lui 1856, un tînăr oxonian de tendinţă anglo-catolică, înclinat către misticism, Edward Burne-Jones, vine să-l caute pe Rossetti la Londra.

Visa să reanimeze confreria într-un spirit nou. Nu era de ajuns că, după intenţiile lui Hunt binecuvîntat de Ruskin, etica devenea o estetică suficientă, iată că în urgenţa luptei împotriva urîţeniei ambiante, estetica devine o etică suficientă. Un altul dintre aceşti tineri studenţi la Oxford, William Morris, se alătură lui Burne-Jones pentru a-l atrage pe Ros- settl acolo (în 1857) şi a-i cere să decoreze cu picturi pereţii sălii de dezbateri a asociaţiei Oxford Union. Rosetti acceptă dar el nu cunoştea tehnicile frescei: din tentativa sa n-a rămas nimic. Aceste fresce, sau zugrăveli, trebuiau să fie scene din *Moartea lui Arthur:* Morris, descoperindu-i-l pe Malory, îl relansa pe Rossetti în ciclul arthu- rian. Trebuia să picteze el cîte două sau trei scene, Burne-Jones şi Morris cîte una fiecare. Cea a lui Morris trebuia să arate „Cum Sire Palomides a iubit-o pe frumoasa Isolda cu un excesiv de mare amor şi cum ea nu i-a întors iubirea, iubindu-l pe Sire Tristan". Tristă şi profetică temă a rundei amorurilor şi a eternei reveniri. Era necesară o Ginevră. Au găsit o frumoasă tînără fată de condiţie modestă, Jane, Janey Burden. Morris o pictează şi în ansamblul producţiei prerafaelite avea să fie una dintre picturile cele mai delicat modulate, cele mai armonioase (1858).Ea este, aşa cum se cuvine în nesigura lumină a acestui episod nervalian, cunoscută sub două nume. La Tate Gallery, care o adăposteşte, se numeşte *QueenGuinevere*, dar în cea mai mare parte dintre albumele unde este reprodusă, *Frumoasa Isolda.* Morris o pictează, vreau să spun o pictează pe Janey Morris, dar înainte îi spusese: „Nu ştiu să te pictez, dar te iubesc". A fost singura lui pictură. A fost marea sa dragoste. Se căsătoreşte cu ea în 1859. Rosseti, făgăduit, condamnat să fie al alteia, o iubea deja la nebunie. Poate pentru acest motiv se şi căsătoreşte cu Elisabeth. Cînd ea a murit, a revenit chinuindu-l cu părul ei de aramă şi buzele-i cărnoase, mereu senzuală şi dureroasă; şi pentru că el era Dante, ea a devenit Beatrice, *Beata Bea- trix*[1]*;* şi este o operă frumoasă, profundă, emoţionantă. Rossetti însuşi o referă la *Vita Nuova* şi la valoarea simbolică pe care o ia moartea Beatri- cei. El va reda această

[1] **1863, la Tate Gallery.**

moarte ca pe o transă în
care Beatrice, aşezată într-un balcon în faţa cîmpiei, este deodată răpită de pe pămînt în ceruri. Dante şi Amorul trecînd pe stradă arată dintr-o privire că au conştiinţa evenimentului. Comentariul pictorului este de această dată inutil. Pînza este intens prezentă în ceea ce reprezintă. Totul se află în umbră, care este tot mai apăsătoare sub obrazul ei şi pe acest corsaj verde; şi toată lumina se află deasupra acestui cap încordat de viziunea şi noaptea morţii; ea luceşte pe cadranul orelor numărate şi atinge uşor pasărea de carmin pal, veşted, mesagerul morţii care lasă să cadă macul între mîinile ei.

Rossetti, totuşi, ca orice suflet platonician aspirînd către înălţimi dar tras în jos de greutatea cărnii şi a dorinţei, alerga după alte bucle. Se spune că Fanny Cornforth ar fi fost cauza perdiţiei lui. Oricît de perversă ar fi putut fi, ar însemna să-i dăm prea^multă importanţă: n-a fost decît o cauză ocazională. Trecerea către anul 1860, în inspiraţia artistului, de la idealism la senzualitate, rămîne parţial şi îndelungă vreme străbătută de alternanţe; n-ar putea fi atribuită unei singure influenţe. Să consemnăm că Fanny Cornforth este modelul lui Holman Hunt pentru păcătoasa din *Trezirea conştiinţei*.

Fanny Cornforth era prea prezentă ca să fie obsedantă. în această funcţie, moarta era treptat înlocuită de Janey Morris, cu gîtu-i lung, părul întunecat şi buzele sinuoase. O desenează şi o pictează atît de des încît tipul ei se reduce la a fi schema pasiunii sale. Infidelitatea faţă de Elizabeth moartă, faţă de William Morris care trăia, i-au creat omului matur şi deja nevrozat o angoasă a culpabilităţii pe care numai băutura şi drogul – cloralul—le mai puteau potoli. Diversele Fanny Cornforth, lamentabil derivativ, nu făceau decît să îngreuieze bilanţul. Ele nu prezintă pentru noi decît un interes iconografic: buzele cărnoase şi supleţea puţin molatecă a Fanny-ei înlocuiesc diverse tipuri mai nobile. Ea este *Lady Lilith* (1864), rol în care de altminteri îi va lua locul o frumuseţe încă şi mai

care va fi *Sibylla Palmífera* şi apoi *Verónica Veronese*, *Monna Vanna* şi o surpriză! *Domniţa Aleasă* pe care nu ne-am fi putut-o imagina atît de carnală, aplecată peste balcoanele cerului. El nu este un pictor, spune cu asprime Whist Ier, e o slujnică; şi în mod cert, întrece măsura cu aceste trupuri de femei, cu aceste busturi, cu aceste corsaje uneori „numai îndrăzneală" cu aceste buze şi aceste priviri, cu aceste coafuri a căror obsesie o avea. Plictisiţi de această monotonie şi, trebuie să recunoaştem, de această vulgaritate, să nu afirmăm totuşi prea repede că aceste titluri legendare sau mitologice pe care le dă compoziţiilor sale nu sînt decît pretexte.

Sînt tot atîtea forme, şi nu numai de femeie fatală ci şi de fatalitatea făcută femeie; sînt manifestări ale crudului principiu căruia poetul se vede robit. Nu sînt numai, în ultimă instanţă, portrete de femei vulgare pe care le produce în general: ele exprimă ceva dincolo de ele însele, în privirea lor puţin halucinată, ca în *Lucreţia Borgia*, său în *Astarte Syriaca* (la Muzeul din Manchester) şi în atîtea altele.[1] Dacă nu izbuteşte întotdeauna să compună un tablou, este vorba totuşi de un tablou şi încă foarte compus, în această *Astarte Syriaca*, cu simetria celor două figuri dureroase în spatele inflexibilei şi sumbrei zeiţe. *The Beloved,* (1865,Tate Gallery),unde simetriile personajelor sînt încă şi mai complexe şi arată un joc de aranjamente plastice, demonstrează, ca multe uleiuri de după 1860, un progres al tehnicii,. sensul texturilor, o abilitate ce corespunde fascinaţiei de a reda piatra, metalele, blănurile („Vreau să fie toate acestea nişte unelte"). Rochia verde sub părul blond roşcat arată încă şi mai perceptibil coloritul şcolii.

în ultimii şase sau şapte ani ai vieţii sale, Rossetti nu mai face nimic de valoare. Decadenţa este

---

[1] **De exemplu subiectul *Reveriei*, de la Victoria and Albert Museum.**

iremediabilă şi ajunge la decrepitudine. Mai Înainte fusese inegal şi atît de divers încît fiecare dintre adepţii săi apreciază după propria-i părere.

The Tune of the Seven Towers (Cîntecul celor şapte turnuri), despre care unii spun că este admirabil, mi se pare o vitrină de imagini defetul de grosolană. Nu văd să se fi vorbit mult despre *Dante's Vision of Rachel and Leah* care mi se pare deosebit (Tate Gallery). Sînt adevărate capete de tinere fete, fără manierism; una este aşezată lîngă bazin, iar cealaltă în picioare, lîngă ea; flori şi liane nu stingheresc, ci se pierd în rochiile, verde veronez a uneia, violacee a celeilalte. În spate, o pajişte uşoară unde în faţa unei livezi se plimbă poetul. Sensibilitatea lui Rossetti se exprimă aici în chip cu totul fericit.

Am voit să evit anecdota: vom citi pe alocuri ce casă ducea Rossetti cu Swiburne, ce viaţă trăia.Nu e esenţial. Este mai important să amintim că Ruskin, care ar fi trebuit să fie, care a fost omul lui Hunt, a avut cu Rossetti relaţii semnificative. În mod sigur, despre un tablou pe care i-l cumpărase, i-a scris, „nu este singurul caz de colorit ratat prin nepăsarea dumitale în materie de tehnică. Scumpa mea doamnă în albastru este pierdută toată, verdele a dispărut sau a fost absorbit în îmbrăcăminte". Şi cum prea multă nepăsare la un artist este inadmisibilă, s-a produs ruptura şi încă în chip amar. Să reţinem însă şi acestea: „Numele lui Rossetti trebuie aşezat în fruntea acelora care au schimbat şi elevat spiritul artei moderne. Şi printre pictorii pe care îi cunosc, dumneata eşti cel care, în totul, ai cel mai mult geniu".

în Franţa cred sigur că termenul de *prerafaelit* îl evocă pe Rossetti şi acest contrasens istoric e justificat prin aceea că el oferă o expresie acestei dureroase viziuni a raporturilor dintre sexe, frumuseţii oferită şi răpită de fatalitate sau de moarte, dorinţei triste şi fericirii imposibile. S-a observat importanţa pe care a avut-o pentru el convenţia numită giottescă a draperiei drepte, a

jocului verticalelor şi unghiurilor, a unei 214
frumoase geometrii a atitudinii şi a îmbrăcămintei, pe care o transmite şi lui Burne-Jones. Simbolismul celor mai bune picturi ale lui Rossetti fondat pe marea tradiţie, tot atît de clar pe cît este al lui Blake de obscur, ştie să fie foarte emoţionant; este cazul cu *Beata Beatrix.* Coloritul, aşa cum am mai spus, este cel al unui simbolist: culori pure, nete, distincte, violet, carmin, verde acid sau veronez.

Cel mai curios paradox asociat prestigiului lui Rossetti se află în afara picturii. Ne amintim de afinităţile mişcării, ale lui Brown, ale lui Hunt, un timp chiar ale lui Millais, cu creştinismul social sau chiar cu socialismul creştin. Arta, spune Hunt, trebuie să se aplice vieţii, să combată urîţenia formelor ca şi urîţenia sufletelor, în obiecte, în costume, în aranjamentul mobilelor, în mobilier. Ori, nu în jurul lui Hunt se produce mişcarea artei către social ci după 1856 şi, bineînţeles, graţie lui William Morris, în jurul lui Rossetti.În 1861 este fondată *The Shop* cuFalkner, Marshall, F.M. Brown, Arthur Hughes. în 1862 apare primul afiş. în 1871, Morris şi Rossetti sînt cei care iau împreună Kelmscott Manor pentru a-l face sediul acestei experienţe de estetică industrială, care nu ne priveşte dar pe care trebuia s-o amintesc.

Dacă William Morris nu aparţine acestei istorii decît cu un singur tablou, după care se dăruie misiunii sale şi se consacră unei arte decorative artizanale şi socialismului, Burne-Jones dimpotrivă (1833—1898) menţine cu succes un prera- faelitism pornit de la Rossetti, senzual, moleşit, înceţoşat de simbolism. Revolta contra urîţeniilor societăţii industriale devine la el o revoltă atît de inclusivă împotriva vieţii moderne încît nu mai permite altă ieşire decît evadarea şi visul. Mai mult sensibil decît inventiv, el se modelează mai întîi după arta lui Rossetti, iar apoi, după un popas în Italia, după cea a lui Botticelli. Trecînd prin Botticelli, el se întoarce la clasicismul mediteranean şi la Greci care încurajează la el o viziune sculpturală puţin cam rece a formelor, şi care îi furnizează nenumărate subiecte, unele

legate de Pan, altele de Perseu. Dar el continuă şi dezvoltă mai ales ciclul lui Arthur. Posedă, ca toată epoca simbolistă, simţul misterului şi al insolitului, ajungînd pînă la fantastic. în producţia lui arhiabundentă unele pînze frapează prin această calitate: în *Visul lui Lancelot*, clarul de lună joacă întocmai ca într-un tablou vechi german asupra calului, a arborelui mort, a cavalerului întins în penumbră; în *Venus şi oglinda* e un straniu contrast între tinerele frumuseţi din planul întîi, care se înghesuie acolo unde apa magică oferă perfecţiune reflexelor, şi fondul tot la fel de gol, tot la fel de aspru al munţilor ca în *Ţapul ispăşitor,* al lui Hunt. Burne-Jones sfîrşeşte prin a avea o manieră a sa proprie de a interpreta miturile şi legendele: personajele sale nu mai sînt deloc ca acelea ale lui Rossetti, dureros chinuite; ele sînt, uneori, vrăjite: nu degeaba legenda lui Merlin şi Viviane îl fascinează şi îl reţine multă vreme *(Merlin şi Nimue*, *Cercul magic).* Pozele hieratice reţinute de la Rossetti devin aci geometria pietrificată a farmecelor.

Nu trebuie exagerată importanţa lui Burne-Jones; nu trebuie nici să-l judecăm după marile pînze greoaie şi inerte ca *Regele Cophetua şi cerşetoarea.* Este interesant în formatele mici: regina *Guinevere (Ginevra)* (1858, Tate Gallery) în care folosirea şi repartizarea abilă a albului cenuşiu ritmează pînza şi menţine personajul. în portretul *Clarei von Bork* (1860, Tate Gallery) în rochie de catifea brun-verde cu enorme mîneci negre, capul este superb pictat în manieră flamandă. în sfîrşit, pentru viziunea comună, privirile nostalgice, gurile triste, gîturile întinse, corpurile lungi şi molatece, frumuseţea stilizată a femeilor lui Burne-Jones (mama Virginiei Woolf, aristocratica Julia Duckworth, îi serveşte drept model pentru a sa *Bună Vestire),* au contribuit să fixeze (şi să falsifice în acelaşi timp) imaginea prerafaelitismului.

XV. VICTORfENf ÎNTIRZÎAÎI ŞI VICTORIENI DE AVANGARDĂ

VICTORIENI ÎNTÎRZIAŢI

în acelaşi timp în care se dezvolta mişcarea pre-rafaelită mai lucrau cîţiva artişti, mai mult sau mai puţin izolaţi. Una dintre personalităţile cele mai interesante ale epocii este Alfred Ste- vens (1817—1875), remarcabil sculptor, decorator, arhitect şi pictor care, cu toată sărăcia lui, îşi face voiajul în Italia, studiază cu pasiune şi reţine lecţiile lui Michelangelo şi Tiţian. în vreme ce William Morris urmăreşte pentru fracţiunea estetică a burgheziei creaţia, fără speranţa unei largi difuzări, de obiecte de gust şi de lux făcute de mînă, Stevens este unul dintre veritabilii pionieri ai esteticii industriale, al obiectului de serie care se respectă. Aceasta nu ne priveşte aci. în schimb face pentru decorarea de la Dorchester House cartoane care vădesc înţelegerea faţă de marii clasici şi interesul, pentru un pictor cu vocaţia sculpturii, a sensului formei şi al volumelor. A sa *Judith* (Tate Gallery, către 1848) este clar michelan- gelescă. El a pictat portrete frumoase, sensibile şi fine *(Mrs. Mary Ann Colman*, cam pe la 1844, National Gallery).

Stevens a fost obscur şi nerecunoscut. Lucrurile stau cu totul altfel cu George Frederick Watts 217 (1817—1904), ale cărui debuturi au fost totuşi

solitare şi dificile. în anumite privinţe el poate fi apropiat de prerafaeliţi: în special pentru subiecte; n-a pictat el oare, începînd din 1840, o *Isabela găsindu-l pe Lorenzo mort*, apoi *o Bri- tomaris*?
A cîştigat atît încît să aibă cu ce să-şi ofere, la douăzeci şi şase de ani, patru ani în Italia, de unde aduce un colorit foarte viu, care nu este asociat cu gustul formelor precise. în 1878, fidel vechii viziuni, vechilor motive, mai pictează încă un *Sire Galahad* cu un crin. A făcut şi el o *Ofelia* şi a reuşit mai bine decît Millais, pentru că avea o imaginaţie mai serioasă, de natură să-i permită să-i exprime nebunia. Ne face u- neori să ne gîndim la un Gustav Moreau pierdut în ceaţă. *Ariana* lui nu e lipsită de o oarecare poezie germano-celtică. Are gustul istoriei, al progresului şi civismului: se oferă să decoreze gratuit cu fresce garaEuston: fără succes, în vreme ce jurişţii de la Lincoln's Inn sînt înzestraţi în aceleaşi condiţii cu o frescă impozantă: *Justiţia*, *un hemiciclu de legislatori*, inspirată după *Şcoala de la Atena* de Rafael. Serios pînă la austeritate, refuzînd de două ori să fie înnobilat, Watts se cunoaşte destul de bine pentru a declara: „Instinctul meu mă împinge să urmăresc obiective care ţin abia de provincia artei, mai curînd emotive decît vizuale". Dacă Blake sau Rossetti sînt simbolişti pe care îi înţelegem sau îi întrebăm asupra limbajului lor, ne este greu astăzi să ne manifestăm interesul pentru „alegoriile morale", dintre care prima a fost *Iluziile vieţii*, prezentată la Salon în 1849. Renumele, succesul fiind înlăturate, „dragostea, altruismul, tandreţea, îl conduc pe om către o viaţă mai înaltă". Cine nu cunoaşte deplorabila *Speranţă* aşezată sau coborîtă asupra lumii cu lira ei şi cu ochii legaţi, a cărei reproducere a împodobit milioane de locuinţe britanice? Trebuie, pentru a rămîne pictor, să fie constrîns la vizual, ca în *Midday Rest* sau *The Drayhorse*, sau mai ales în remarcabilele portrete în care vom admira atît o comprehensiune poetică a subiectului cît şi unul dintre coloriturile cele

mai clare şi mai sonore ale epocii: *Lord Tennyson*, despre care s-a putut spune că era o revelare a sa într-o altă artă, *Gladstone*, *Matthew*

Arnold, *Wil- liam Morris*, acel *Carlyle* gînditor şi preocupat de la Ashmolean Museum, sau fermecătoarea *EUen Terry* (National Portrait Gallery) în care lirismul perfect acordat al culorii: verdele eşarfei, vişiniul tapetului, blondul cald al coafurii, par a traduce tonalitatea graţioasei actriţe.

Să mai adăugăm două nume. O carte despre pictura engleză scrisă în 1902 prezenta „cinci mari pictori victorieni", dintre care unul era Lord Leighton (1830—1896). îl putem apropia de Albert Moore (1841—1896) şi-i putem ataşa, în special pe acesta din urmă, palidului elenism care, pornit din entuziasmul romantic pentru marmurele lui Elgin, au iradiat uşor secolul. Moore reface la infinit sub diverse denumiri *(Beads*, la Edimburgh, *A Summer's Night*, la Liverpool, *Dreamers* etc.) o frizăgreacă cu femei cînd drapate cînd mai puţin, care nu sînt lipsite de graţie dar care sînt iremediabil ancorate în epocă şi deci deghizarea apare ca o circumstanţă inutilă.

VICTORIENI DE AVANGARDĂ: „NEW ENGLISH ART CLUB" ŞI DUPĂ

Să intrăm în sfîrşit în ceea ce putem numi era modernă, o dată cu americanul James Abbott MacNeill Whistler (1834—1903). El prezintă pentru pictură un caz de cosmopolitism dezrădăcinat analog celui al lui Henry James, aproape contemporan, în literatură. în 1843 tatăl său, inginer, îl duce în Rusia. Şase ani mai tîrziu, îl introduce în şcoala militară de la West Point, de unde este trimis înapoi din cauza insuficienţei sale ştiinţifice. Intră atunci în biroul de planuri şi hărţi marine unde cel puţin învăţa gravura şi pe care îl părăseşte în 1854 pentru a face pictură la Washington. în 1855 pleacă la Paris, unde intră în atelierul lui Gleyre. Opt ani **219** mai tîrziu se instala la Londra.

Personajul este complex. Descris ele o subretă reiese că „se pieptăna la oglindă, se pomăda, îşi dădea cu fard şi pudră". Cînd iese la plimbare, lumea se întoarce după imensa-i pălărie de pai. Este ceea ce

doreşte: un dandi. Dar acest dandi e un combativ – sau un agresiv – iar viaţa lui va fi o serie întreagă, în cele din urmă epuizantă, de polemici şi certuri dintre cele mai aprige. Studiile sale de pictură sînt dominate de cîţiva maeştri. Corot, care îl învaţă să vadă în tonuri, Courbet, care-l învaţă să picteze ceea ce vede şi nu amintirea istoriei. Ga tovarăşi de lucru şi camarazi îi are pe Manet, care-l încurajează să părăsească arta academică, pe Degas şi mai ales pe Fantin-Latour[1]. El rămîne artist şi nu e de acord cu Courbet pentru că nu vrea să-şi aleagă subiectele din real. Proclamă arta pentru artă, împotriva oricărei viziuni moralizările a picturii â la Ruskin. Proclamă autonomia picturii, împotriva picturii cu subiecte, a picturii literare.

în 1860 trimite la Salon un tablou pictat în 1859, *La pian,*care place lui Courbet. Opera e refuzată. Este acceptată la Royal Academy, fie că Londra este mai receptivă, fie că e mai puţin sensibilă la cîte o deficienţă tehnică. în 1863 (anul *Dejunului pe iarbă)* expune la Salonul celor respinşi *Tînără fată in alb,* în alb într-un atelier tapetat cu alb. Va fi *Simfonia în alb nr. 1*. Şi-a găsit un limbaj pictural şi, înainte de suprarealişti, un limbaj scris pentru a-l pune în valoare, inspiraţiilor sale l-a mai adăugat pe Velâzquez. Se va îndepărta de realişti şi în curînd de impresio- nişti. La Paris, Bracquemond i-a comunicat cultul dominant al artei japoneze. îşi schimbă atunci cu ostentaţie metoda de compoziţie. Trecînd chiar în acelaşi an în Anglia, stabilit la Londra, pictează în 1864 *Prinţesa din ţara porţelanului*; apoi, costumînd în japoneză o occidentală în faţa unui ecran care îi furnizează sistemul necesar de unghiuri şi verticale afirmate, *Ecranul aurit.* Se eliberează de modeleu, prezintă obiectele în aplatiuri decorative, foloseşte o paletă restrînsă,

> care pune în valoare dominanta *(Simfonia in alb nr. 2*, National Gallery). S-a putut remarca, la un tablou ca *Prinţesa din ţara porţelanului*, că din punct de vedere tehnic este plin de inconsistenţe nerezolvate, că silueta aparţine unei tradiţii, capul şi costumul alteia, că după faza japoneză inconsistenţa subzistă şi că marchează o

imperfectă sinceritate.

Căutase culoarea pură. După 1872 îşi schimbă opinia. Portretul mamei artistului, care datează din acel an, este *Aranjamentul în gri şi negru nr. 1* Compoziţia e simplă şi savantă şi reuneşte lunga curbă a trupului – ca o diagonală curbată din afară înăuntru – cu căderea verticală a perdelei la care un tablou atîrnat foarte aproape îşi opune orizontalele sale. Portretul lui Carlyle este *Aranjamentul în gri şi negru nr. 2.* Ştie să marcheze într-o atitudine, ca şi compatriotul său Henry James, o dispoziţie, o fază, o vîrstă: redă foarte bine şi el preocupările „vîrstei ingrate" *(Miss Cicely Alcxander*, 1884).

Începînd din 1877 intră în conflict cu pontificalul Ruskin care scria: „Nu mă aşteptam să aud un farsor cerînd două sute de lire pentru a arunca în schimb o oală de pictură în obrazul publicului". Ruskin ar fi putut găsi în *Nocturnele* artistului pe care îl punea astfel în discuţie un fel de pandant al răsăriturilor de soare ale lui Turner. Theodore Duret va scrie în 1904 că o dată cu aceste nocturne, „Whistler a parcurs toată seria efectelor de noapte şi a vremii întunecate de ceţurile Londrei. A ajuns la o limită ⌜care nu credeam că mai poate fi depăşită. A atins acea extremă regiune în care pictura devenită vagă, făcînd un pas înainte, n-ar mai putea spune ochilor nimic". Ceea ce, ar zice un mucalit, este un mod pompos de a spune acelaşi lucru pe care-l spusese şi Ruskin.

În 1865, *Vechiul pod de la Battersca*, *nocturnă în albastru şi aur* este cel care deschide seria, îndrăzneala fascinează fără a alarma pe nimeni 221 prea mult; reuşita perfectă încîntă. Este o corn-poziţie strălucitoare şi insolită care arată profunda penetraţie, în concepţia lui Whistler, a artei orientale: ca într-o pictură japoneză, spectatorul pare că nu priveşte dintr-un punct exterior adîncirea perspectivei ci, situat instinctiv în josul tabloului, realizează înălţimea ce pare dintr-o dată extraordinară a pilonului pe care podul îl barează ca linia unui T mare în partea de sus a tabloului.

Subtilitatea conturului, liniile alternativ nete şi uşoare într-o atmosferă în care indecisul şi precisul se reunesc, puţinul aur nuanţat de roşul luminilor, albastrul turcoaz grizonant pe care abia îl iradiază apa care reflectă cerul, se află într-o perfectă şi delicată uniune. Compoziţia, fie ea şi într-o manieră japoneză, este totuşi a lui Whistler. Pentru tonalitate n-aş garanta, cu toate entuziasmele lui Duret. Trebuie amintit că unul dintre subiectele nocturnelor sale este Veneţia; şi totodată că Guardi a pictat un *Tower of Mestre*, care se află la National Gallery din Londra şi care asociază, la o oră cu puţin anterioară, —ultimul crepuscul în loc de o foarte asemănătoare noapte de oraş, un ultim reflex al soarelui galben de partea cealaltă a apei în locul luminiţelor, – acelaşi dialog în albastru cenuşiu al apei cu cerul. La muzeul Poldi Pezzoli din Milano există ceva asemănător, în acelaşi stil şi la aceeaşi oră, o *Laguna Grigia* al cărei titlu însuşi este prewhistlerian şi în care nota sumbră a podului în contrast cu apa palidă este înlocuit prin nota sumbră a unei gondole. Trebuie să aducem un omagiu acestui combativ care s-a cheltuit pînă la uzură împotriva lui Ruskin: pictează aproape singur – avînd de partea lui numai simpatia amuzată a lui Rossetti – în spiritul artei pentru artă, într-o Anglie în care curentele artistice erau totdeauna alimentate, dacă nu de morală, cel puţin de literatură. Dar tot aşa precum el s-a arătat inutil feroce pentru Rossetti, fostul său discipol Sickert emite despre el judecăţi sălbatice: „Avea o viziune egomaniacă despre artă şi despice viaţă şi nu înţelegea spiritul de grup”. Sickert fusese oarecum comisionarul tovarăşului său mai mare, însărcinat de exemplu să ducă în Franţa *Portretul mamei artistului;* şi de asemenea să-l secondeze în polemici; egomania ajunsese oare să frizeze ingratitudinea? Este, mai spune Sickert, „intenţionalistul prin excelenţă—el proclamă în titlurile sale calităţi pe care nu ajunge să le manifeste în dreptunghiul cadrelor sale,— cataloagele lui sînt pline de aur, de argint, de ametist şi de opal”. în două articole din 1908 şi 1910, Sickert, am putea spune, se întrece pe sine: „Arta lui Whistler e dominată de gustul său: bunul gust este

moartea pictorului". Atacul e interesant pe planul tehnicii: „Sub influenţa japoneză, admirabila *pictură bună* de la Paris se pierde, în favoarea unei subţirimi diluată de culoare". Iată că în acest portret numit Miss Cicely Alexander, care-l încînta pe George Moore, el vede „abisuri de infamie tehnică" pe care le analizează cu de-amănuntul. îi reproşează, tot ca venită din Japonia, simplificarea excesivă a motivului. Whistler, conchide el, nu este un maestru. „Măiestria, dimpotrivă, e avidă de complicaţii şi se manifestă în subordonare, în aranjament, în digerarea tuturor complicaţiilor".

în 1925 încă, Sickert va nota că Whistler acceptă „poziţia subalternă a unui pictor al primei eboşe. Pictura sa nu e ceea ce Degas numea *pregătită,* pe etape conştiente, fiecare dintre ele calculată pentru a constitui un progres spre un final prevăzut". Să ne aducem aminte că despre prerafaeliţi, Whistler spunea: „Tablourile lor pot fi terminate, cert este însă că nu sînt începute".

în 1886 se manifestă din nou o mişcare colectivă, prima după prerafaelitism, împotriva apăsării tradiţiei şi a Academiei, prin fondarea acelui „New English Art Club", avînd ca membri în special pe Philip Wilson Steer şi WalterTSickert. Wilson Steer (1860—1942) este un caz curios de artist cu longevitate iluzorie. Trecut de patruzeci de ani, nu mai aduce nimic in pictură. Contemporanii săi, George Moore, Rothenstein, i-au analizat cu destulă cruzime personalitatea de om plăpînd, prudent, conservator, temător în special faţă de idei, care sînt periculoase. Găseşte mijlocul de a studia pictura la Paris, în 1882, fără a se interesa însă nici de francezi şi nici de căutările lor în artă, şi nu descoperă existenţa impresionismului decît la întoarcerea în Anglia, în 1884. Abia atunci îi va urma lecţiile, graţie expoziţiilor care îl prezentau, şi de care a ştiut să profite, şi abia atunci se va alătura inovatorilor. Dar o serie de picturi dintre 1887 şi 1892 revelează calităţi considerabile şi un farmec singular.

începînd cu tabloul *Southwold*, 1887, se manifestă caracteristicile geniului fantast al acestei perioade, figurile de lîngă mare, culorile strălucitoare, care vor

caracteriza, între altele, seria impresiilor de la Walberswick (1890), *Fetite alergînd către zăgazul de la Walberswick*, ceva ce »s-a putea afla între un Toulouse-Lautrec mai pur şi un Edvard Muncii mai vesel: o extraordinară virtute a mişcării în aceste picioare subţiri de şcolăriţe cu ciorapi negri, o prezenţă, un fel de a se ţine într-un picior, pe un ciorap negru, o alta în aer, absorbită de rochia largă strînsă în talie cu o centură lată. Delicate tinere fete în floare, subţiri, aeriene, lăsînd în urmă, în fugă, umbra lor în formă de fus, alungită ca o coadă de zmeu. Siluetele sînt accentuate de paste în culori pure, alb, roşu, albastru, fără urmă de modelaj. Mai este apoi *Plaja Walberswick*, trei tinere fete întinse în graţia lor diafană, cu spatele către spectatori, dincolo de curba unei limbi de nisip, spre o mare strălucitoare. Ne gîndim la Proust, la Balbec, la Elstir cu numele atît de curios învecinat, în faţa acestor atrăgătoare şi poetice variante ale realului, în faţa *Plajei de la Boulogne* (1892) sau a *Podului de la Etaples* (Tate Gallery) şi a acestui vesel, multiplu freamăt de culori vibrînd în lumină.

Cîteva portrete bune de o inspiraţie mai sobră dar valabilă *(Mrs. Cyprian Williams and Children,* 1890), şi apoi, „s-a spus că sînt nebun", şi a avut grijă să nu rămînă; Wilson Steer devine pentru restul vieţii un bun, solid, neinteresant peisagist în tradiţia lui Constable *(Rieh- mond Castle,* 1903; *Chestow,* 1905).

Walter Sickert (1860-1942), de origină daneză, s-a născut la München, dar aparţine în aceeaşi măsură şcolii engleze ca şi spaniolul Picasso şcolii franceze. îşi face studiile la King's College, de unde va păstra pe toată durata vieţii gustul clasicilor greci şi latini, apoi a mai făcut timp de trei ani teatru, de unde păstrează un gust la fel de viu pentru scenă şi poate pentru o concepţie scenică a vieţii. După aceea intră la Slade School – Şcoala de Arte Frumoase din Londra – şi apoi devine discipolul lui Whistler, în continuare urmează emanciparea şi cearta. Este poate o reacţie împotriva estetismului lui Whistler faptul că Sickert se întoarce la viaţa cea mai puţin

estetică. E adevărat că Degas îi devenise maestru: în afară de vechiul său gust pentru teatru, acesta era un motiv în plus de a picta, la un mod puţin mai sumbru, music- hall-uri (de la *Palatul Varietăţilor*, pe la 1888 şi din nou pe la 1890, pînă la *Bătrînul Bedford*, din 1916, la Leeds).

Prin acest conţinut interior foarte particular, prin aceste prime experienţe de joasă tonalitate, prin care se opune vizibil unei anume tradiţii engleze, fie faţă de Turner, fie faţă de prerafaeliţi şi faţă de Brown, Sickert trece, în ceea ce priveşte subiectul, la o vastă explorare a peisajului urban în infinita lui varietate obiectivă, menţinută cu toată forţa laolaltă prin unitatea subiectivă de viziune care face ca *St. Mark's Venice,* 1901—1903 (Tate Gallery) să nu fie Veneţia ci indubitabil Sickert.[1] Sickert a fost un boem cu condiţia de a înţelege că nu e vorba de o boemă artistică şi gregară ci de o boemă populară şi profundă, de o viaţă cu alibiuri multiple, care mai curînd poposeşte decît se instalează în ateliere multiple, de preferinţă în cîte un cartier sărac. Perioadele vieţii sale sînt identificabile prin gruparea subiectelor: *Cafeneaua Tribunelor*, *Dieppe*, pe la 1900 (Tate Gallery); în anii aceia a trăit mult la Dieppe, destul de înhăitat cu tot felul de indivizi. *Rio di San Polo*, 1903, *La Giuseppina* etc. dovedesc că în continuare frecventează mult Veneţia. *Tabloul Camden Town Murder*, 1909, se situează în inima perioadei Camden Town. Există un denominativ comun la toate acestea care este umanitatea pictorului ce caută să interpreteze în termeni picturali umanitatea comună şi cotidiană. Este mica viaţă engleză, al cărei cartier Camden Town a devenit un fel de simbol care îi furnizează cea mai mare parte dintre subiecte: „Cu cît arta noastră e mai serioasă, cu atît tinde sn evite salonul pentru a

---

[1] **Să-l comparam cu cel, mai mult sau mai puţin con- 225 lemporan, cîe Renoir.**

rămîne la bucătărie. Artele plastice sînt nişte arte grosolane care tratează cu veselie fapte materiale grosolane." Poezia pictorului, mai spune el, „este aceea a interpretării vieţii aşa cum e". Se joacă cu anecdoticul şi mai ales cu ambiguitatea aparenţelor. Este cazul *Asasinatului de la Camden Town* care este ecoul unui fapt divers. Totuşi, atunci cînd îl expune, găseşte amuzant să-i schimbe titlul: „Cum facem cu chiria?" Un corp de femeie goală pe un pat, un om oovîrşit cu capul în mîini, de ce n-ar fi tot atît de bine şi una şi alta? Ca şi Degas, Sickert e interesat de mecanica corpului în acţiune, nu de gestul estetic. Adoptă punctul de vedere al lui Degas, propunîndu-şi să surprindă viaţa „prin gaura cheii": personajul trebuie să rămînă în lumea lui personală, inconştient de a noastră. Acestea sînt „subiectele" lui Sickert: nu mai putem fi surprinşi că i-a fost atribuită eticheta de „naturalist". Dar spiritul de compasiune care-l animă este diferit de al acelora; şi cu atît mai mult modul de a concepe rolul subiectului în pictură.

> „Adevăratul subiect al unei picturi sau al unui desen sînt laptele plastice pe care reuşeşte să le exprime; şi o lume întreagă de patetism, de poezie, de sentiment, nu se poate transmite, dacă reuşim, decît prin mijlocirea acestor fapte plastice, prin sugerarea celor trei dimensiuni ale spaţiului, sugerarea unei greutăţi, schiţarea sau oprirea unei mişcări, promisiunea unei mişcări care va veni sau ecoul unei mişcări trecute. Dacă subiectul unei picturi ar putea fi redat în cuvinte, n-ar mai fi nevoie să fie pictat."

„Ceea ce înseamnă, mai clar spus, că prin subiectele pe care le pictez, se va crede că acest lucru poate fi pus în ecuaţie literară." Deci să punem în gardă. Şi într-adevăr este atît de tentant a produce texte paralele la aceste tablouri încît Vir- ginia Woolf, cu toată prietenia pe care i-o purta lui Roger Fry, cel ce proclamase încă şi mai absolut decît Sickert ireductibilitatea picturii, n-a rezistat tentaţiei de a inventa o mică povestire despre subiectul tabloului

Plictiseala (pe la 1913, Tate Gallery). Flaubert credea că orice ilustraţie picturală a unui roman îl diminuează, îl îngustează, stăvileşte imaginaţia. Dar Sickert ar fi putut spune că şi inversul era în egală măsură valabil. Fiecare poate închipui o mică poveste despre *Plictiseala*, despre sfîşierea vitală a acestei perechi desperecheate, care-şi întoarce spatele, unul cu faţa la dreapta, celălalt cu faţa la stînga, mobilele şi umbra grea a bărbatului adăugîndu-şi rolul la întreaga schemă. E necesar ca povestea, în spiritul spectatorului, să fie indecisă, multiplă, schimbătoare ca un film de Robbe-Grillet. Este interesul echivocului pictural această opacitate asemănătoare dealtminteri opacităţii realului, pe care Sickert a voit să-l reafirme prin cel de-al doilea titlu pe care l-a atribuit tabloului *Asasinatul de la Camden Town*. S-a putut spune despre el că era ca pictor şi desenator un discipol al lui Degas, ca scriitor şi causeur, un discipol al lui Whistler. Dar a scris-o el însuşi *(NewAge,* 26 mai 1910): „Sînt un disci- *227* pol al lui Whistler, cu alte cuvinte în mod in-
direct al lui Courbet şi, în mod mai îndepărtat, al lui Corot."

Şi totul este foarte adevărat, dar influenţa lui Degas, este mai ales la început orbitoare, fie că e vorba de redarea music-hall-urilor sau, de interpretarea figurilor, de exemplu în *Modistele* (la Manchester) pe la 1885, sau în *Femeie spâllndu-şi părul* (1905—1908, Tate Gallery); şi chiar în portret: în cel al lui Victor Lecoeur care readuce în memorie pe cel al lui Diego Martelli.

Dacă ne întoarcem la tehnică trebuie să-i dăm cuvîntul pentru a o evoca pe aceea pe care grupul său (vom fi văzut ici şi colo, în special împotriva lui Whistler, că Sickert credea în grup, în echipă) o datora lui „New English Art Club": „Noi am dezvoltat (căci aceste lucruri sînt opera grupului, nu a indivizilor) o factură constînd dintr-un mozaic propriu şi solid de pictură densă într-o tonalitate uşoară."

Uşoară? Coloritul său este aproape în mod constant ciudat de surd şi nu-i place nimic mai mult

decît să lumineze umbra şi să lase impresia că în cele din urmă este clară chiar şi acolo unde este cel mai puţin: nimic nu este mai caracteristic pentru maniera sa decît un oarecare *Nud în penumbră*, *Mornington Crescent* (pe la 1908). Sickert a fost întotdeauna nemaipomenit (le sincer în privinţa puternicelor influenţe care i-au marcat arta; ele i-au dominat de asemenea şi evoluţia; în articolul din 1910 scrie: „Sînt vreo şase sau şapte ani, de cînd sub influenţa lui Pissarro, în Franţa, el însuşi discipol al lui Corot, ajutat în Anglia de Lucien Pissarro şi Gore, acesta din urmă elev al lui Steer care învăţase multe de la Monet, am încercat să-mi reclădesc în întregime pictura observînd culoarea în umbre". Rothenstein (în *Modern English Pain- ters)* nu se mulţumeşte cu această mărturisire şi subliniază că între 1905 şi 1914 el este foarte marcat de influenţa, atunci crescîndă în Anglia, a post-impresioniştilor, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat. Şi totuşi, remarcă ma- 228

liţios Rothenstein, era multă vreme de cînd îi cunoştea.

De-a lungul acestor mutaţii spiritul picturii sale rămîne în esenţă acelaşi. Fie că e vorba despre *Cafeneaua Tribunalelor*, *Dieppe*, sau de *Saint Marc*, *Venise*, cu o tonalitate, într-adevăr, de o surprinzătoare supleţe, brunul şi negrul domină; brunul de ciocolată şi verdele mat în *Plictiseala*; pe alocuri şi carminuri vagi; strălucirea relativă a unui galben citron poate fi atunci în chip singular eficace: ca în *Plictiseala*, galbenul şi albastrul cutiei de chibrituri, în portrete, care sînt adesea admirabile^prin prezenţă (*George Moore*, pe la 1891, Tate Gallery) mi se pare că e mai apropiat (atavism?) de expresionismul nordic decît de impresionism. *Mamma mia poveretta* (pe la 1903) mă face să mă gîndesc din nou la Edvard Munch. Straniile şi ferocele autoportrete ale anilor douăzeci *(Lazarus întrerupe postul*, *Servitorul lui Abraham)* se numără printre capodoperele sale.

Trebuie oare să alăturăm memoriei numelui încă ilustru al lui James MacNeill Whistler, dandi rebel, numele unui simplu monden, al unui portretist monden— al acelui alt anglo-ame- rican, John Singer Sargent (1856—1925)? Factura lui e nesubstanţială şi ar fi greu să-i atribuim vreun rol într-o istorie a picturii. Aşa cum se întîmplă compatrioţilor săi, a fost foarte sensibil la eleganţa britanică şi a reuşit literalmente s-o pună foarte bine în lumină, s-o redea — nu văd decît cuvîntul englez – *impressive.* Ne imaginăm un oarecare mare domn înstărit din Rusia, posedînd un J.S. Sargent, portretul vreunui văr din Anglia. Dar rămîne cel puţin capabil de o îndrăzneală batjocoritoare în interpretarea personajelor sale – de exemplu în portretul estetului Vernon Lee, aproape caricatural. Ca şi Lely sau Kneller, sau Reynolds în ceea ce a avut mai rău, acest pictor al persoanelor distinse este o preţioasă 229 sursă documentară: grupul său *Familia Sitvvell*
(1900) prezintă în special o Ediţii adolescentă, în rochie lungă şi roşie, cu un caracter insistent, deja sensibil şi ciudat de amestecat.
Am putea poate să grupăm cîteva nume în jurul lui Sickert: de exemplu, pe cel al lui Corider (1868—1909), care pictează spiritual, uşor, oarecum puţin cam în genul primului Steer *(Windy Day, Brighton).* Şi mai ales pe acela al foarte interesantului James Pryde (1866—1941). Confratele său Augustus John, evocîndu-i ate- lierul, îl vede ca pe un prototip al distincţiei trufaşe, demnă şi uşor sinistră a compoziţiilor sale. Una dintre ele nu se intitulează oare *The Studio*, *Atelierul?* Compoziţie austeră dacă nu chiar sinistră: un şevalet, simple verticale de pereţi şi tablouri, li plac paturile cu coloane, şi mereu verticalele nemăsurate (*Patul de moarte,* 1913). Există în explozia arhitecturilor sale cu iluminări adesea livide *(Guildhall with Figures,* 1905; *The Slum*, 1916), în raportul vizibil ireal dintre personajele minuscule şi supraluminate din partea de jos a tabloului, la baza clădirilor, un

element de insolit despre care cu uşurinţă am putea spune că e fantastic, şi ale cărui surse le-am putea găsi poate la unii veneţieni. I-au plăcut griurile aşa cum îi plăceau lui Sickert nuanţele de brun; cîteva tuşe de albastru şi de roşu sînt la el cu atît mai eficace. E clar că Pryde a influenţat un artist al timpului nostru, fascinat ca şi el de misterul arhitecturilor, de viaţa şi moartea lor, de spiritul şi fantomele lor: John Piper. Englezii care scriu istoria picturii lor s-ar teme, cred, să nu fie acuzaţi de imperialism dacă i-ar găsi un loc şi lui Jack Butler Yeats (1871—1957), irlandez de origine; totuşi istoria literaturii engleze nu se poate face fără să se vorbească puţin şi despre fratele său, William Butler Yeats. Primul este, într-adevăr, vreme de mai mult de cincizeci de ani, un romantic irlandez care pictează cu o sensibilitate discretă bucuriile şi necazurile poporului său. Totuşi, începînd din 1912, 230
Piticul circului este o pictură, cu largile ei apia- tiuri roşii, ale căror afinităţi foviste sînt de netăgăduit. Către 1927, ca şi cum n-ar mai fi avut timp să fie politicos, începe să picteze cu violenţă, cu mari frotiuri de culoare pură, acoperind cu aproximaţie suprafeţe care indică vag diverse obiecte. *The Scene Painters's Rose* (1927) răspîndeşte atît de larg roşul că bănuim o maliţiozitate în acest titlu care te invită să cauţi micul trandafir roşu abia distinct, aşezat pe masă într-un pahar abia identificabil. *Zece* ani mai tîrziu (1937), tabloul său *Elena*, pe fondul de incendiu al Troiei, aproape de prora unui vas, este pictat şi mai violent, cu culoare pură presată direct pe pînză la ieşirea din tub, printr-un gest expresionist ce se află deja pe drumul aşa-numitei *action painting.* Cît îi priveşte pe *Two Travellers* (1942, Tate Gallery) care merg pe acest drum irlandez, de-a lungul ţărmului, cu desaga lor, dacă nu sînt chiar Vladimir şi Estragon[1], oricum le seamănă ca doi fraţi.

---

[1] **Eroi ai piesei „Aşteplîndu-l pe Godot” de Becket, cunoscut scriitor irlandez, laureat, al premiului Nobel. N.T.**

XVI. SECOLUL AL XX-LEA

Din secolul al XX-lea, în care iată-ne intraţi, nune propunem să cunoaştem decît prima parte: tinerii artişti care lucrează abia din 1950 nu sînt încă valori bine definite printr-o destul de lunga perseverenţă.

Sickert nu era, odată intrat în secolul cel nou, decît la jumătatea carierei; ştim însă că pentru cea mai mare parte dintre creatori, atunci cînd e să facem suma operei lor, prima parte cîntăreşte îndeobşte cel mai greu. Nu este cazul lui (iar la Yeats dimpotrivă, situaţia este inversă). Se află atît de bine aşezat în fruntea coloanei îneît începînd din 1908 se reunesc în jurul lui pictori oare în 1911, drept omagiu adus cartierului său favorit, vor forma acel „Camden Town Group". Ei doresc să accentueze, prin alăturarea la Sickert şi la opera sa, dubla lor adeziune la elementul popular şi cotidian. Printre ei se află Lucien Pissarro, fiul lui Camille, devenit prin variaţia sa în cadrul impresionismului un pictor foarte englez, precum şi alţi artişti care se voiesc realişti şi obiectivi. Dacă Charles Ginner (1878—1952) nu pare să aducă nici o inovaţie prin precizia lui meticuloasă şi solidă – tabloul său *Café royal* n-are nimic comun cu *Barul de la Folies-Bergères*, – Ilarold Gilman (1870 – 1919) reţine

imediat privirea. *Interiorul* din 1907 este de un intimism îneîntător (ca şi Sickert, amicii săi datorează mult lui Vuillard) şi în egală măsură Femeie *pe sofa* din 1910. Nu ascunde nici ceea ce datorează lui Van Gogii. îşi aminteşte fără îndoială *Podul de la TrinquetaiUe* atunci cînd pictează *Canal Bridge*, *Brekkefjord*. îl construieşte din cea mai fermecătoare cenuşă verde. Este o culoare la care ţine foarte mult. O regăsim în *Leeds Market.* Se reflectă asupra lui şi suflul foviştilor: iată că verdele trece şi pe faţa lui *Mrs*. *Mounter la dejun*, în rest solid şi simpatic structurată.

Despre R. Bevan vom aminti mai ales că l-a cunoscut pe Gauguin la Pont-Aven în 1894. La acest grup de realişti recunoaştem., cînd la unul, cînd la altul, in fuziunea post-impresionismului, în special în culoare. Să-l mai citäm şi pe Spencer Gore (1878—1914) care este mai mult (sau mai puţin) decît intimist în al său *Gas Cooker*, *Maşina de gătit cu gaz* (1913), dar care în alte lucrări, prin verdele, roşul şi albastrul redublat *(Cave of the Golden Calf)* nu ne poate opri să nu-l evocăm pe Gauguin de la Pont-Aven.

Matthew Smith (1879—1959) trebuie alăturat direct surselor post-impresioniste. îl aflăm în 1908—1909 la Pont-Aven iar în 1910—1911 la Paris, studiind mai întîi cu Matisse. Desfăşurarea, afirmarea personalităţii sale vor fi lente, dar toată viaţa îi va fi marcată de pasiunea pentru culoare şi de credinţa în rolul ei primordial, în 1916, *Nude*, *Fitzroy Street* este fovist cu o înverşunare naivă: modelul, al cărui corp a fost desenat cu o corectitudine cvasi academică este, în umbră, de un verde intens, iar în lumină, galben de crom pe fond roşu-magenta tăiat de fîşii în acelaşi verde. O *Biserică în Cornwall* interpretează peisajul după aceleaşi principii, cu rosuri, 233 violeturi, tonuri de verde şi de albastru crud, tran-

sate, agresive. Un *Comisii Landscape* din 1920 vădeşte aceeaşi căutare a unui colorism expresionist puţin exterior, placat peste subiectul formal. Aceeaşi căutare, dar atenuată, se găseşte şi in nudurile din jurul lui 1925: *Model Waking*, *Model Turningy Culoarea trandafirului* (1924): o roză, sau un roz, puţin congestionate, cu o căldură senzuală moştenită de la Rubens. Culoarea rămîne îndrăzneaţă: ocazional, carnaţia se vede trecînd surprinzător de la carmin la aproape negru; dar această culoare nu mai este impusă de aceeaşi manieră. *Merele* din 1933, *Piersicile* din 1937 ezită să abandoneze vechea facilitate, dar *Daliile* din 1933, şi deja acele *Pale Pink Roses*, arată că simpla frumuseţe a culorii, strălucirea ei, transparenţa, darul luminii, se află la dispoziţia pictorului. Roger Fry, în *Transformarea*, l-a denumit „campionul culorii plastice" *(plastic colour).* Dacă se referă la plasticismul culorii, tocmai în acest sens cred că putem recunoaşte considerabila şi fericita evoluţie a lui Matthew Smith.

Dacă vrem să respectăm datele cronologice, este momentul să-i inserăm pe Gwen John (1876— 1939) şi pe Augustus John (1878—1960). Gloria lui Augustus John e puţin vestejită. El este însă artistul înflăcărat şi pitoresc de acum două generaţii, care a asimilat ceea ce trebuie din idiomul impresionist pentru a produce o pictură atrăgătoare şi superficială, abundent înzestrată cu ţigani în pribegie. Portretele sale alcătuiesc cea mai bună parte a acestei opere şi vădesc posibilităţile unei picturi savuroase şi bogate. În cazul acesta penelul extraordinar de suplu al artistului răspunde fără dificultate simpatiei pe care o resimte faţă de model. Pentru interpretarea subtilă a unei personalităţi complexe şi darul emoţionant al prezenţei ca şi pentru frumuseţea picturii, portretele lui *W.B*. *Yeats* şi *Dylan Thomas* sînt remarcabile.

Ele vor fi comparate cu strălucirea, in tradiţia lui Lawrence, a portretului violoncelistei *Suggia*, in

rochie lungă roşie, regală aşa cum era regală *Mrs. Siddons* a lui Reynolds. Poate că Augustus John, cu verva şi vigoarea sa caracteristică, spune prea limpede tot ce are de spus, fără a păstra nimic tăinuit. De aceea unii merg pînă la a prefera arta modestă a lui Gwen, analogă şi diferită în acelaşi timp, ca penele raţei de acelea ale răţoiului.

între 1900 şi 1910 Anglia se elibera în toate domeniile şi sub forma a tot felul de influenţe de ortodoxia victoriană: vîntul bătea a libertate, a descoperire. în 1910 şi 1912, sub impulsul lui Roger Fry, el însuşi pictor şi critic de artă, au fost deschise la Londra două expoziţii ale post-impresi- oniştilor francezi. Aşa cum prerafaelitismul a ajuns la artizanatul lui William Morris, Fry voise să pornească de la o teorie a picturii către o estetică aplicată, dacă nu industrială, cu acele Omega Workshops din 1913. Am putea crede că prin aceasta atenţia asupra valorilor decorative ale picturii era stimulată, poate excesiv, la [Duncan Grant (născut în 1885) şi Vanessa Bell (1880— 1961), care caută în alte direcţii interesul unei construcţii solide şi care, în privinţa culorii, sînt ceea ce am putea numi nişte fovi domesticiţi (Grant: *Portretul Vanessei Bell).*

Din Omega Workshops, între 1912 şi 1914 se detaşează „Rebel Art Centre". Această secesiune era rodul mişcării vorticiste, animată de doi „gînditori", Percy Wyndham Lewis şi Ezra Pound; el a definit vortex-ul ca „punct al energiei maximale" în jurul căruia se organizează schemele dinamice care sînt produsul şi traducerea în artă a acestei viziuni. Acest dinamism datorează mult futurismului lui Marinetti, care a venit de mai multe ori în Anglia între 1910 şi 1914. Ca şi futuriştii, vorticiştii aservesc viaţa

umană formelor dotate cu cruzime, ca şi ritmurilor maşinii. Ei se separă radical de ceea ce am putea numi impresionismul futurist. Nu acceptă nici un fel de fluiditate: vorlicismul va proceda prin rupturi brutale de orice schemă temporală; dinamismul în chestiune nu va fi decît potenţial şi va trebui să fie străbătut de-a curmezişul prin forme riguros spaţiale, fixate, ascuţite, metalice. Oamenii vor deveni forme in- sectoide printre necruţătoare structuri: nu sînt sigur că opera de căpătîi a lui Wyndham Lewis nu este *Predarea Barcelonei*, tratată în acest mod în 1936 (Tate Gallery). „Noi producem, scrie Wyndham Lewis, o nouă abstracţie vivantă". O recunoaştem deja în desenele şi guaşele dintre 1913 – 1914 *(A Design for the Publication iyTiwonof Athcns" Planners),* arhitecturi ale spaţiului în care sînt cuprinse elanuri şi violente fragmentate prin bruşte cenzuri. Primul limbaj a fost influenţat oricum de cubism. Altul s-a degajat către 1925, o vrajă crudă de forme vii reduse la nu se ştie ce fel de uscare minimală, la jocuri şi intersecţii de curbe ascuţite. Pasărea s-a alăturat insectei, pentru a furniza elemente metamorfice. Arhitectura, tradiţiile desenului de arhitectură furnizează tabloului *Bagdad*: *A Panel* orîn- duirea verticală a scărilor schematizate şi a cuburilor care ţîşnesc dintre două zone de umbră. Asediul Barcelonei se desfăşura într-o aglomerare de turnuri metalice de uzine; un fel de odăjdii acoperă această armătură. Wyndham Lewis voia „să construiască un limbaj vizual la fel de abstract ca muzica". Sprijinit, la început mai ales,

după cîte cred, de Kan- dinsky[l], el a realizat doar pe jumătate abstracţia; şi a practicat mult arta cea mai figura-

l Mişcarea are afinilăli cu curenlu] Bauhaus.

tivă, portretul, în care bineînţeles severitatea construcţiei sale spaţiale şi a simţului volumelor constituie o distincţie şi o forţă. *Portretul Edithei, Sitwell* (Tate Gallery) este asociat relaţiilor dificile dintre pictor şi poetesă: început în 1923, întrerupt după cîteva şedinţe de poză, a fost terminat în 1935, fără vreo poză nouă. Un stil curios constituie poate efectul: în vreme ce ansamblul portretului este perfect figurativ şi suficient de realist, braţele se termină nu prin mîini, ci prin- tr-o serie de poligoane, romburi, triunghiuri, paralelipipede, verzi, roşii, roz, albastre. *Portretul lui Ezra Pound* (1938, Tate Gallery) este de o mult mai puternică densitate picturală, şi ţine seama mai bine, în special în structura feţei, de experienţele abstracţiei. Ezra Pound a fost schimbat în om, dar vedem bine că fusese cu totul altceva.

Un alt vorticist multă vreme eclipsat de personalitatea strălucitoare a lui Wyndham Lewis este astăzi obiectul unui interes recîştigat: este vorba de David Bomberg (1890—1957). „în pictură, spune el, dau la o parte tot ce nu constituie formă pură". *Mudbalh*-ul său (1912 – 1913) este reprodus adesea: se înrudeşte cu desenele vorticiste ale lui Lewis din aceeaşi perioadă şi are aceeaşi sursă kandinskiană ; este însă mai puţin încărcat de afectivităţi diabolice: mişcarea spre acea baie (de fapt) de vermillon a acestor corpus- cule alcătuite din benzi colorate alb şi albastru şi frînte în diverse unghiuri, este în acelaşi timp caracteristică şi fericită.

Vorticismul tindea către abstracţie pe de o parte, către forme suprarealiste pe de alta. Wind- ham Lewis se interesează de opera lui Edward Wadsworth (1889—1949), şi asociază originilor sale în societatea industrială din York- 237 shire interesul pentru maşinile instalate într-o
lume dezumanizată şi efectele suprarealului. *The*

Beached Margin (Tate Gallery, 1937), pictură într-o tonalitate ciudat de vie, căreia nu-i putem nega faptul că ne aminteşte de Tanguy şi de alţi cîţiva, reprezintă, plantate în nisipul care se întinde pînă la fîşia de apă îndepărtată unde vedem vaporaşe mici, cozi de sapă, diverse trambuline, catarge peste care se află segmente de cerc variate, tranşante fiindcă în lumina vie se află în umbră şi care poartă festoane de obiecte vag reale dar devenite insolite, fie şi numai prinţ r-o schimbare de scară: o enormă stea de mare vizibil artificială, un minuscul arici de mare, un scripete, bile şi discuri de diverse specii: totul, datorită efectului unghiurilor dat de catarge, părînd animat şi parcă prada unui dans singular.

Este întrucîtva şi lumea unui artist mult mai considerabil, anume Paul Nash (1889—1946), un liric, fiindcă în opera sa primatul va reveni întotdeauna vieţii interioare şi sensibilităţii. Totuşi nu e solipsist şi simte nevoia nu numai de spaţiu pentru a-şi proiecta şi dispune imaginile, ci şi de elemente de peisaj, cărora le este profund ataşat, şi pe care le ordonează şi le idealizează în diverse chipuri, în aşa fel încît de pildă o grămadă de trunchiuri de brad *(Landscape at Iden*, Tate Gallery) deşi rămîne ceea ce este, pare totuşi învăluită într-o imp ortanţă inexp licabilă.

Nash este, ca şi vremea sa, hărţuit între două tendinţe: pe de o parte abstracţia întemeiată pe disciplina construcţiei arhitecturale şi pe un refuz mai mult sau mai puţin categoric al lumii exterioare, pe de alta onirismul suprarealist. *Kinetic Feature* (1931, Tate Gallery) se exprimă cu forţă în limbajul abstracţiei. în 1933, Nash este promotorul unui nou grup, „Unit One", în care, ca şi în cazul lui, cele două tendinţe se asociază cu dificultate. Cea care domină la el este in mod sigur un onirism de tendinţă suprarealistă. Dezvoltarea lui imaginativă formează un fel de arc între bătăliile terestre ale războiului din

1914, în care a fost aruncat el însuşi, şi cele mai fantastice bătălii aeriene din 1940, care îi inspiră o *Mare Moartă (Das Tote Meer*), acoperită de avioane germane sfărîmate.

Peisajele sale de vis sînt adesea asociate unor fragile structuri, construcţii uşoare care articulează spaţiul şi susţin motivul dominant: aşa se întîmplă în tabloul *Voyages of the Moon* (1934—1937, Tate Gallery), în care perspectiva maliţios incertă a acestor mici sfere fuge din faţa privirii printre usciori şi grinzi. *Landscape from a Dreain* (1936, Tate Gallery) este într-a- devăr mai oniric. Pasărea albastră dublă şi de proporţii considerabile care figurează în centrul tabloului, este în acelaşi timp spectacol şi spectator; două ecrane fără substanţă organizează transparenţe dintre care una trece spre roşu- rile îngrijorătoare ale cerului şi către un astru enorm, incandescent, aflat la orizont, iar cealaltă spre albăstrimile liniştitoare ale unui ţărm.

Trebuie să i-l asociem şi pe John Armstrong, născut în 1893, cu peisaje ca acela (de la Tate Gallery) în mijlocul căruia se iveşte ca un sfinx un „cap visător" *(Dreaming Head),* orbitor şi nemăsurat de mare (1938). Un asemenea peisaj prezintă poate defectul de a rămîne realist în esenţa lui atmosferică şi, în acelaşi timp, de a nu mai fi realist datorită efectului unui singur motiv. *Drumul Alpilor* (Tate Gallery) deTristan Hillier (născut în 1905) marchează insolitul prin însăşi factura sa.

Printre suprarealiştii britanici de diverse feluri să-l citǎm şi pe Ceri Ricliards, născut în 1903,

inventiv şi variat, autor de colaje în relief şi alte asamblări de forme, cum şi de tablouri în care motivările sexuale ale suprarealismului apar mult mai în evidenţă decît am putea întîl- ni în mod obişnuit aici: astfel este excelentul *The Female Contains AU Qualities* în care sînt într-adevăr adunate numeroase „calităţi" feminine într-un asamblaj care nu ne poate opri să ne

amintim de *Miro* (1937, Tate Gallery).
Al său *Trafalgar Square* (1950) realizează în scopuri mai modest decorative schema abstractă a unei realităţi.
Cel mai important dintre artiştii frămîntaţi de suprareal este după părerea mea Graham Sutherland născut în 1903. El a recunoscut într-un prim mănuchi de influenţe pe cea a lui Palmer, cu perspectivele sale deformante, cu apropierile sale insolite. Imaginaţia i-a fost preocupată la început de subiecte sumbre, tradiţionale, tratate într-un idiom plin de grimase *(Crucificare*, *Depoziţie).* Destul de repede universul său se formează după anumite principii. Realitatea figurează ca metaforă şi bază a poemelor sale. Ea este transformată în limita recognoscibilului în *Road and Tlills in Setting Sun* din 1938.
Dar nu sîntem însă decît în prag. Sutherland extrage din real, într-un spaţiu ambiguu, forme onirice animate, ca şi obiectele din visele noastre, de o viaţă improbabilă, orînduite în pseudomorfe ostile, redutabile, ascuţite, înţepătoare, ameninţătoare: o lume în genul lui Michaux. *Green Tree Form* (1940) îi inspiră această declaraţie de intenţie: tabloul „degajă personalitatea anonimă a acestor lucruri: ele pot fi ele însele sau altceva în acelaşi timp”. *Ilorned Forms* (1944, Tate Gallery) mi se pare a fi un prim mare succes: între roşul intens din primul plan şi roşul întunecat al cerului, formele cu coarne înaintează cu o siguranţă nefastă spre un fond de un galben pur.

De ani de zile Sutherland este de ai noştri şi[7] după realitatea galică, în jurul lui se afirmă şi o realitate mediteraneeană care se pretează sau se impune metamorfozelor sale: palmierii sînt animabili cu uşurinţă şi cruzime. Pe la 1950, Sutherland creează în opera sa o serie de *Forme înălţate*, pe care îe numeşte, în virtutea dublei lor semnificaţii, şi „Prezenţe”: *Standing Form against a Hedge* (1950),

Three Standing Fonns în a Garden (1950-1951). Aspectul totemic al primei se mlădiază în următoarele: avem impresia a. ghici în originea metamorfozei straniile rădăcini pe care le găsim pe plajele noastre; poate s-a mai adăugat şi o influenţă a lui Picasso.

Cea mai ambiţioasă dintre aceste creaţii este fără îndoială *The Origins of the Land* (1950-1951) (Tate Gallery), comandă pentru „Festival of Britain", care nu suferă pentru nimic în lume din cauza acestei origini oficiale şi care trece cu uşurinţă de la monstruos la cosmic. „în primul plan, spune Sutherland, formele... reprezintă principiile creşterii organice..., pterodactilu/ aminteşte preistoria, stîncile de sus ale falezei reprezintă acţiunea apei şi a vîntului pe suprafaţa globului." „Forţele" sînt insectoide şi amintesc „Falsa broască ţestoasă" a lui Lewis Carroll, „stîncile" sînt nişte foarte formale machete, iar totul este mult mai puţin natură decît supranatură. Insectele – şi în sud există foarte frumoase –, brotacii, au predispoziţii naturale pentru a deveni monştri, dar Sutherland n-are nevoie decît de pretexte. Al său *Thorn-Tree* (1954% nu e un „spin", cum ar traduce un bun elev ci$_r$ în tonuri de alb şi brun uşor, pe un Ifrumos fond albastru, o construcţie artificială şi complicată acoperită de spini şi de ascuţişuri. Englezii spun „the tree" în loc de Cruce.

Există şi Sutherland portretistul, mai puţin interesant decît W. Lewis, dar abil şi crud..

Edward Sackwille West (1953) degaja un redutabil parfum de mortalitate; *Somerset Maugham* îl dublează prin afinităţi batraciene.

Libertăţile cucerite de artă în secolul al XX-lea au **1** nsemnat la nord de o anume latitudine nu atît căutarea în grup a unor discipline noi, ci permisiunea de a fi conform cu tine însuţi şi de a proiecta mai mult sau mai puţin violent universul interior. Această concepţie dă artişti ciudaţi, mult

în afara curentelor internaţionale, dar pe care i-am putea numi vag expresionişti sau sub-expresionişti.
Iată-l mai întîi pe Stanley Spencer (1891-1959). Fără a exista la el cea mai mică influenţă plastică, cel mai mic raport formal, cum să nu ne gîndim totuşi la Blake? Nu ne aflăm oare cu totul în acea dublă viziune? Registrul aparenţelor terestre mTesteoare întotdeauna o aluzie la o lume a esenţei şi a invizibilului, iar întreaga „realitate"
nu este deci transfigurată? *Culegătorii de mere (Apple Gatherers*, 1912-1913, Tate Gallery) au capete şi priviri mai apropiate de Insula Paştelui decît de Anglia. Compoziţia, echilibrul formal al figurilor, sînt de o rigoare clasică, în vreme ce raporturile de mărime în perspectivă sînt cu totul arbitrare. Totuşi un tablou ca *Şwm TJpping at Cookham* mărturi- seşte o puternică vocaţie realistă (Tate Gallery). Spencer spune Cookham, precum Blake spunea Lambeth. ^Cookham se află în lumea aceasta – nu prea departe de Windsor, pe malul T amisei – dar cel puţin pentru locuitorii lui nu este din lumea aceasta. O aventură tipologică se reîn- noieşte fără încetare: Crist se află la Cookham, dealtminteri la bordul unor „punts" îi este ascultată venirea. _Grist este despuiat la Cook-ham, iar curiozitatea morbidă a; celor născuţi acolo, aplecaţi pe ferestre, se alungeş^ te în umbre prodigioase ca nişte ectoplasme. 242
Opera de pictor vizionar a lui Stanley Spencer culminează cu două vaste *învieri*, dintre care cea de-a doua (1950, Tate Gallery) mi se pare mai interesantă din punct de vedere plastic. Printr-o convenţie particulară, capetele sînt un fel de bile iar această tendinţă spre sferici- tate se simte şi în corpurile celor înviaţi care, formînd grupuri organice în raport de intensitate ce amintesc arta asiriană

sau arta egipteană[1], ocupă cimitirul din Cookham, îmbrăcaţi bizar în stofe cu mici pătrăţele ca acelea de pe tabla jocului de dame sau cu alte motive.
Mark Gertler (1891-1939) este un european, altele sînt influenţele pe care le-a suferit iar viziunea lui e cu totul alta. Vedem la el naturi moarte în genul lui Chagall, *Jewish Family* este de un realism marcat de expresionism, iar *Regina din Saba* (1922, Tate Gallery) este un greoi idol oriental aurit care-şi poartă acum somnolenta bogăţie în propria-i carne.

Atunci cînd am vorbit despre artiştii grupaţi în jurul lui Nash în acea „Unit One", am lăsat la o parte pe un excentric al grupului, Edward Burra (născut în 1905). Hrănit cu romane negre şi alt soi de literatură proastă, maladiv pînă într-acolo încît nu putea nici să se ţină bine pe picioare, a trăi totuşi într-o febră a curiozităţii şi a înstrăinării. Avînd acest gust al oroarei care-l situează între tragedia elisabetană şi Spania lui Goya, el a explorat în corpul şi capul său zonele obscure şi cartierele rezervate, adulme- cînd miasmele sinistre ale „mediului", construind un univers erotic şi sadic, pe care l-a redat cu toată atmosfera dar şi, şi aceasta ne interesează, cu o imaginaţie absolut picturală în care recesiunea spaţială trasează pînă la orizont culoare prin care pătrunde ameninţarea. În-
fluenţa lui Georg Grosz asupra lui este evidentă. Ea l-a ajutat să aprecieze virtutea decorativă şi posibilităţile de compoziţie ale oraşelor sale blestemate şi ale cîmpiilor sale infernale. Se pricepe să transforme în spînzură- tori şi să împodobească cu spînzuraţi construcţiile uşoare ale lui Paul Nash. Datorează Veneţiei şi Spaniei penitenţilor viziunea unei lumi mascate; iar sub mască, în fond, este întotdeauna moartea. Nu lipseşte nici raportul cu expresionismul dansant şi plin de grimase al lui James Ensor. Este unul dintre oamenii timpului nostru care utilizează

[1] **Fără a-l mai socoti pe Malevich**

acuarela de o manieră originală, densă, opacă şi puternică. Coloritul său violent, cu carminuri şi rozuri, nu este lipsit de o sinistră veselie.

N-am îndrăzni să spunem acelaşi lucru despre Francis Bacon (născut în 1910). Şi-a călit un instrument eficace pentru a exprima, fără cel mai mic farmec sau dorinţă de farmec, dar cu o anume forţă, viziunea disperată a unei lumi aproape larvare, cum şi pentru a reda o formă informului. S-a denumit singur un chinuit de unele imagini, ca partea de jos a scărilor de la Odessa în *Crucişătorul „Potemkin*" şi acea gură deschisă de urlet, care răsună străbătîndu-i întreaga operă. Istoria monstruoasă a omenirii devine un coşmar retrăit de individ in groaza lui de singurătate. Ca într-un vis urît, figurile consacrate pătrund în el pentru a fi puse sub acuzare: papa Inocenţiu al X-lea de Velâzquez, hidos deformat, scoate şi el la rîndul său urletul de la Odessa. Să citäm şi *Figures in a Landscape* (1945, Tate Gallery): coşmarul le devorează, ca pe personajele din piesa *Cel ce nu poate fi numit* de Beckett; începuţi, neisprăviţi şi apoi înghiţiţi, nu mai rămîn decît bucăţi, parcă şi mai insistente, şi mai oribile decît restul. John Piper, născut în 1903, este un om ceva mai rezonabil. Interpretează la un mod foarte modern, dar nu agresiv, farmecul expresiv al arhitecturilor, melancolia ruinelor. Tabloul său *Seaton Deleval* (una dintre frumoasele locuinţe

construite de Vanbrugh şi care, devastată de foc, nu face decît să exprime şi mai mult puternica- i şi grava esenţă) traduce în umbră şi lumină calitatea de ruină monumentală. Coloritul acuarelelor lui Piper conferă delicatului său desen de arhitect valoarea de artă: ca aici, de exemplu, rozul particular al pietrei incendiate. Cu Piper aproape că ne întoarcem la dublul aspect şi dublul interes stîrnit de începutul acuarelei engleze o dată cuSandby: evocarea ruinelor războiului *(Somerset Place*, *Bath*, Tate Gallery) are interesul său documentar, dacă nu „topografic". E

acompaniamentul uşor, graţios, deşi puţin superficial al admirabilelor evocări ale marelui sculptor Henry Moore (născut în 1898) a acestor corpuri învăluite în giulgiuri, strînse cot la cot pe cheiurile-adăpost ale metroului din Londra în timpul războiului: calitatea într-adevăr sculpturală a acestor racursiuri de tipul lui Mantegna, desenul superb, nu ne lasă să ignorăm aspectul psihanalitic al acestei reîntoarceri colective la o enormă matriţă.

Printre aceste individualităţi greu de clasat sau de grupat trebuie să-l numim în sfîrşit pe peisagistul Ivon Hutchens (1893) care aparţine vag celor „Seven and Five" de care ne vom ocupa şi care datorează evident mult foviştilor. Peisajele sale au căutat să exprime întotdeauna mai curînd o calitate decît să reflecte o multiplicitate de incidente. Procedează în general prin aluzii la real *(Damp Autumn,* 1941, Tate Gallery). Parcurgînd un itinerar invers, deoarece a plecat totuşi de la concret, îl vedem atingînd puritatea structurală a peisajului abstract de tipul lui De Stael.

Ben Nicholson (născut în 1894), fiul pictorului William Nicholson, a cărui creştere a fost înconjurată de artişti, a fondat începînd din 1920 acel grup numit „Seven and Five", la origine şapte pictori şi cinci sculptori. Cred că este unul dintre marii artişti englezi ai perioadei contemporane, şi unul care ar putea atinge cel mai 245 curînd statura internaţională a lui Henry

Moore. Dar a existat în desenul foarte ferm al carierei sale cel puţin o peripeţie, care fără îndoială **că** i-a îmbogăţit concepţia: interesul pe care l-a căpătat pentru realismul exprimat, prin propria sa naivitate, de către un pictor naiv din Cornwall, Alfred Wallis, descoperit de el la Saint-Yves, care îşi construia tablourile după un principiu al regrupării motivelor fără nici o grijă pentru producerea unei perspective prezentabile şi care nu numai că se acomoda cu orice suport (cunoaştem, vai, acele plăci de lemn neregulate din arta comercială de pe plajele noastre) dar se

preta, ca un sculptor de vechi catedrale, la invitaţia acestei forme propuse, la orice simbioză posibilă.

Ben Nicholson avea un tovarăş, Christopher Wood (1901-1930), a cărui carieră groaznic de scurtă a fost poate decisiv influenţată de această întîlnire: tînărul artist, într-adevăr, subjugat de Picasso pe care îl cunoştea, trebuia încă să-şi afle stilul său propriu; de la o varia- ţiune pe marginea stilurilor sofisticate, el trece cu un profit extraordinar în ultimii săi trei ani la un stil non-naiv dar fondat pe elementul naiv, cucîte ceva: un vapor, o femeie, o biserică, a cărei prezenţă se impune în afara scării şi a perspectivei; această prezenţă „face" tabloul, care cîntă şi dansează în jurul ei, căci veselia e esenţială şi între altele cea a culorilor, acel albastru delicios, acea dulceaţă a rozului şi al brunului uşor.

Să revenim la Ben Nicholson. Anii douăzeci îl descoperă producînd naturi moarte foarte transformate de organizare şi ritm, peisaje schematice *(Pili Creek, Cornwall,* 1928). Încă îşi mai caută stilul. Dar împreună cu Barbara Hepworth, altă membră a grupului, face parte şi din grupul parizian Abstracţie-creaţie şi este în legătură cu Braque şi Mondrian. O *Natură moartă,* datată 1929-1935, este o frumoasă variaţie abstracti- zantăa naturii moarte cubiste: nu mai rămîn decît formele pure, trasate, dacă putem spune, de fiola, castronul sau farfuria abolite, inse- rînd linii curbe sau drepte printre alte linii, 246

într-un joc comun de suprafeţe colorate într-un indiscutabil raport. îşi dă seama în curînd că nu are nevoie de aceste fantome ale paharelor, de aceste spectre ale vaselor. Nici un artist n-a posedat mai mult decît el caligrafia naturală, nu i-a decupat mai atrăgător geometriile. După 1933, adaugă la aceste montaje-planuri elemente colorate: reliefuri tăiate în lemn sau în material sintetic, care adaugă noi relaţii, foarte precis calculate, de umbră şi lumină. Este oare

culoarea neapărat necesară, o gamă de gri nu ajunge? Va face deci „reliefuri albe", care de aci înainte alternează cu „reliefuri pictate". Au fost remarcate raporturile acestei viziuni evident arhitecturale a picturii şi ale acestei arte mixte, cu Bauhaus (Gropius şi Mendelssohn trecuseră în Anglia), cu De Stijl şi cu purismul. Nicholson merge pînă la a vedea în pictură o experienţă totală: „pictura şi experienţa religi oasă formează un tot".

Evoluţia sa de după război nu este uşor de trasat; pare să aspire la a păstra totul din achiziţiile trecutului, mergînd înainte: vedem revenind porturile şi cupele, ca şi reliefurile colorate. *Vertical Seconds* (1953, Tate Gallery) poate rezuma într-un fel de perfecţiune cunoaşterea nu numai individuală, ci chiar colectivă a abstracţiei, pe bază de cubism.

Victor Pasmore, născut în 1908, este un pictor ce prezintă considerabile metamorfoze. El a fost unul dintre acei rari pictori ai realităţii în vremea noastră, destul de poeţi şi destul de subtili pentru a nu părea că s-au înşelat în privinţa generaţiei. Al său *Quiet River* (Tate Gallery), cu modulaţiile sale uşoare verzi albăstrui, vrăjeşte precum este vrăjit; acelaşi lucru şi despre *Reclining Nude*, clasic şi nou, tandru şi subtil în acelaşi timp, infinit de uşor. Apoi, brusc, în 1948, acest delicios figurativ trece la o abstracţiune care pare pornită de departe, de la Klee, cu toate multiplele sale mici motive minuţios imbricate *(Square Motif*, *Blue and* 247 *Gold: The Eclipse*, 1950, Tate Gallery). Dar ■exigenta-i austeritate alungă aceste fantezii. *Abstract in White, Black,Indian andLilac,* „construcţie în relief pictat" (1957), prezintă în forma «a un aranjament de segmente orizontale aşezate cu grijă paralel, care ne face să ne gîndim la eşantioanele de rame aliniate la rameur. De atunci a utilizat, în ceea ce am numit forme mixte, asamblaje de materiale industriale moderne.

Dacă Mac Bryde (1913-1966), dacă Robert Colquhoun (1914-1962) au „pictat" Picasso independent de Picasso, cu talent de altminteri, trebuie să regretăm coincidenţa ce pare a diminua meritul acelui

Performing Clown al unuia şi al acelei *Woman with Leaping Cat* a celuilalt şi trebuie să ne bucurăm cu englezii de faptul că şcoala de la Paris aflîndu-se în declin, asemenea lucruri nu riscă să se mai întîmple. De aci înainte lumina le va veni de dincolo de Atlantic: despre unul dintre cei mai strălucitori dintre tinerii lor artişti, Alan Davie (născut în 1920), fiecare e de acord că este influenţat de Pollack. Privind *Entrance for a Red Temple n°l* (1960), trebuie s-o mărturisesc, nu mă frapează prea mult: mai puţin oricum decît elementele primitiviste (etiopiene poate?) asamblate într-o fantezie onirică.

Şi realismul? se va spune. Nu are şi el persistenţele sale? Am vorbit despre nudurile delicate, despre peisajele grave ale lui Pasmore. Fusese membru în „Euston Road Group", fondat cu puţin înainte de război ca un ecou al lui „Camden Town Group" de odinioară. Acelaşi lucru putem spune şi despre William Coldstream, născut în 1908, autor de nuduri, supuse unei interesante deşi crude coroziuni, precum şi de portrete, *Mrs. Inez Spender, Mrs. Winifred Burger* (1936- 1937); ele nu mi se par foarte deosebite de portretele lui Augustus John şi nu sînt sigur că nu voi afla mai multă sensibilitate plastică, în jurul aceluiaşi grup, în tabloul *Judith at Sixteen* de Lawrence Gowing (născut în 1918). Mai rămînea să fie marcate la maniera engleză fidarea faţă de estetismele vechi şi noi şi să

fie întemeiat acel „Kitchen Sink Group", corespunzînd într-o oarecare măsură teatrului lui Wesker (Jack Smith: *Mother Bathing Child*, 1953) . Dar sfîrşeşti prin a te plictisi de lăturile de bucătărie şi Jack Smith pictează abstracţiuni. Iar tendinţa spre „pop art" este inevitabilă şi Peter Blake o reprezintă la Tate Gallery. El însă nu mă va converti.

Nu este o concluzie. Poporul englez trăieşte. Pictura engleză continuă.

BIBLIOGRAFIE

Capitolul 1.

Volumele succesive din *Oxford History of English Art*. Citäm:

D. TALBOT RICE, *English Art,* 871-1100, Oxford şi Londra, 1952.

T.S.R. BOASE, *English Art*, 1100—1216, Oxford şi Londra, 1953.

WALTER OAKESCHOTT, The Sequence of English Medieval Art, Londra, 1950.

MARGARET RICKERT, Painting in Britain, The Middle Ages, Londra, 1954.

RALPH EDWARDS, Early Conversation Pictures: From the Middle Ages to about 1730, Londra, 1954.

F. WORMWALD, O. PÂCHT şi C.R. DODWELL, *The St. Albans Psalter*, Warburg Institute, 1960.

A. CAIGER SMITH, English Medieval Mural Paintings, Oxford, 1963.

Capitolul 2.

În Oxford History of English Art:

E. MERCER, *English Art,* 1553—1625, Oxford, 1962. M. WHINNEY şi O. MILLER, *English Art*, 1625-1714, Oxford, 1957.

HILLIARD, ***The Art of Limning,*** **Londra, 1912.**
G. ***REYNOLDS, British Portrait Miniaturists, 1952.***
E. AUERBACH, ***Tudor Artists*****, Londra, 1954.**
E. AUERBACH, ***Nicholas Hilliard,*** **Londra 1961.**

Capitolul 3.
C. H. COLLINS-BAKER, ***Lely and the Stuart Portrai Painters,*** **2 vol., Londra, 1912.**
C. H. COLLINS-BAKER şi W. G. CONSTABLE, ***English Painting of the 16th and 17th Centuries,*** **Florenţa si Paris, 1930.**
R.B. BECKETT, ***Peter Lely,*** **Londra, 1951.**

Capitolul 4.
HORACE WALPOLE, ***Anecdotes of Painting in England,*** **5 vol., Strawberry Hill, 1767—1771 (adesea reeditată).**
AUGUSTIN DOBSON, ***Hogarth,*** **Londra, 1907.**
GEORGE VERTUE, ***The Notebooks*****, 3 părţi, Londra 1929—1934.**
J. BURKE, Hogarth and Reynolds. A Contrast in English Art Theory, Londra, 1943.
E. ***D .KLINGENDER, Hogarth and English Caricature, Londra, 1944.***
WILLIAM GAUNT, ***Hogarth*****, Londra, 1947.**
R.B. BECKETT, ***The Paintings of William Hogarth*** **(catalog), Londra, 1949 P. QUENNELL,** ***Hogarth's Progress*****, 1955.**
Hogarth, Analysis of Beauty, **ed. J. Burke, Londra, 1955.**
L'Analyse de la Beauté**, trad. O. Brunet, 1963.**
ANTAL, ***Hogarth, His Place in European Art,*** **Londra, 1963.**
NICOLETTE COATES, ***William Hogarth,*** **Londra, 1967.**
L'opera completa di Hogarth, **prezentare de Gabriele Baldini, aparat critic şi filologic de Gabriele Mandel, Milano, 1967.**

Capitolul 5.
G. MOURET, La Peinture anglaise au XVIII^e siècle Paris 1929
JOHN STEEGMAN, ***Reynolds,*** **Londra, 1933.**
W[7]. LAMB, ***The Royal Academy,*** **Londra, 1935.**
E. K. WATERHOUSE, ***Reynolds,*** **Londra, 1941.**
A. SMART, ***Life and Art of Allan Ramsay*****, Londra, 1952..**
G. GARLICK, ***Sir Thomas Lawrence,*** **Londra, 1954. DEREK HUDSON,** ***Sir Joshua Reynolds,*** **Londra, 1958.**

Capitolul 6.
WILLIAM T. WHITLEY, ***Thomas Gainsborough,*** **Londra,, 1915.**
KENNETH CLARK, ***Landscape into Art,*** **Londra, 1949. 0. MILLAR,** ***Thomas Gainsborough*****, Londra, 1949. MARY WOODALL,** ***Thomas Gainsborough,*** **Londra, 1949» ELLIS WATERHOUSE,** ***Gainsborough,*** **Londra, 1958. K. ROBERTS,** ***Gainsborough,*** **Londra, 1966.**

Capitolul 7.
C. H. COLLINS BAKERS, ***Crome,*** **1921.**
R.H. MOTTRAM, ***John Crome of Norwich,*** **Londra, 1931.**
W.G. CONSTABLE, ***Richard Wilson,*** **Londra, 1953. W.F. DICKES,** ***The Norwich School of Painting,*** **Londra,.**

1955.
JOHN HAYES, ***Richard Wilson,*** **Londra, 1963.**
B. NICOLSON, ***Wright of Derby,*** **Londra, 1966.**

Capitolul 8.
A. ***J.FENBERG, The English Watercolourists, Londra, 1907. PAUL OPPE, The Water Colours of John Sell Cotman, 251 Londra, 1923.***
LAURENCE BINTON, ***English Water Colours,*** **Londra, 1933**
S.D. KITSON, ***J.S. Cotman*****, Londra, 1937.**
A.P. OPPE, Alexander and John Robert Cozens, Londra, 1952.
TOLO WILLIAMS, ***Early English Water Colours*****, Londra, 1952.**
THOMAS GIRTIN şi DAVID LOSHAK, ***The Art of Thomas Girtin*****, Londra, 1954.**
HENRI LEMAITRE, Le Paysage anglais â Vaquarelle, Paris 1955
ADRIAN BURY, ***Francis Towne*****, Londra, 1962.**
D. ***CLIFFORD, Watercolours of the Norwich School, Londra, 1965.***

Capitolul 9.
J. GREGO, Rowlandson, the Caricaturist, Londra, 1880.
A. L. OPPE, ***Rowlandson*****, Londra, 1928.**
0. SITWELL, ***Rowlandson*****, Londra, 1929.**
G.C. WILLIAMSON, English Conversation Pictures of the 18th and early 19th Century (introd.), Londra, 1932.
B. ***TAYLOR, Animal Painting in England, London, 1955.***
W.S. SPARROW, Rritish Sporting Artists: from Barlow to Herring, Londra, 1966.

Capitolul 10.

L. BINYON, The Followers of William Blake, Londra, 1925.
J. BRONOWSKI, William Blake, A Man without a Mask, Londra, 1944.
FREDERICK ANTAL, ***Fuseli Studies*****, Londra, 1956. WILLIAM GAUNT,** ***Arrows of Desire*****, Londra, 1956. ROBERT MELVILLE,** ***Samuel Palmer*****, Londra, 1956. ANTHONY BLUNT,** ***The Art of William Blake*****, Londra, 1957.**
GEORGE WINGFIELD DIGBY, ***Symbol and Image in William Blake*****, Londra, 1957.**
GEOFFREY GRIGSON, Samuel Palmer, The Visionary Years. Londra, 1957.
V. DE SOLA PINTO, ***The Divine Vision, Studies in the Poetry and Art of William Blake*****, Londra, 1957. MARCEL BRION,** ***Romantic Art*****, Londra, 1960. FRANCIS LEAUD,** ***William Blake*****, Paris, A. Collin, 1968.**

Capitolul 11.

C. R. LESLIE, ***Memoirs of the Life of John Constable*****, ed. J. Mayne, Londra, 1951.**
R.B. BECKETT, ***Constable and the Fishers,*** **Londra, 1952. J. MAYNE,** ***Constable's Sketches*****, Londra, 1953.**
G. REYNOLDS, Constable, the Natural Painter, Londra
1963.

G. REYNOLDS, *John Constable*, Londra, 1966.

Capitolul 12.
B. FALK, ***Turner, the Painter,*** **Londra, 1938.**
A.J. FINBERG, ***Life of J.M.W. Turner,*** **Londra, 1939. CAMILLE MAUCLAIR,** ***Turner,*** **Paris, 1939.**
CHARLES CLARE, ***Turner*****, Londra, 1951.**
M. BUTHIN, ***Turner's Water Colours*****, Londra, 1962.**
L. HERRMAN, ***Turner,*** **Londra, 1963.**
JOHN ROTHENSTEIN şi M. BUTHIN, ***Turner,*** **Londra, 1964.**
JOHN ROTHENSTEIN, ***Turner,*** **Londra, 1965.**
JACK LINDSAY, J.M.W. Turner, a Critical Biography Londra, 1966.

Capitolul 13.
A. CUNNINGHAM, ***Life of Sir David Wilkie,*** **3 vol., Londra, 1843.**
F. M. HUEFFER, ***Ford Madox Brown,*** **1896.**
D. FARR, ***William Etty,*** **Londra, 1958.**
B. R. HAYDON, ***The Diary,*** **ed. de W.B. Pope, 5 vol., Cambridge-Harvard şi Londra 1960-1963.**
GRAHAM REYNOLDS, ***Victorian Painting,*** **Londra, 1966. WINSLOW AMES,** ***Prince Albert and Victorian Taste*****, Londra, 1968.**

Capitolul 14.
P. BATE, The English Pre-Raphaelite Painters, Londra, 1901.
HOLMAN HUNT, Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood, 2 vol., Londra, 1905.
F. BICKLEY, ***The Pre-Raphaelite Comedy,*** **Londra, 1932. W. GAUNT,** ***The Pre-Raphaelite Tragedy,*** **Londra, 1942. IRONSIDE, si GERE,** ***Pre-Raphaelite Painters,*** **Londra, 1948.**
L. PARRIS, ***The Pre-Raphaelites*** **Londra, 1966. QUENTIN BELL,** ***Victorian Artists*****, Londra, 1968.**
JOHN DIXON HUNT, ***The Pre-Raphaelite Imagination*****, Londra, 1968.**
A. FISH, ***John Everett Millais,*** **New-York, 1923. EVELYN WAUGH,** ***Rossetti, His Life and Work,*** **Londra, 1928.**
0. DOUGHTY, A Victorian Romantic, Dante Gabriel Rossetti, Londra, 1949

A.C. GISSING, ***William Holman Hunt*****, Londra, 1936.**

Capitolul 15.
HESKETH HUBBARD, A Hundred Years of British Painting, 1851—1951, Londra, 1951.
A. BERTRAM, A Century of British Painting, 1851—1951, Londra, 1952
D. SUTTON, ***The Art of James MacNeill Whistler*****, s.d. JAMES LAVER,** ***Whistler,*** **Londra, 1930.**
J. ROTHENSTEIN, ***The Life and Death of Conder*****, Londra, 1938.**
A. BERTRAM, ***Sickert*****, Londra, 1955.**
LILIAN BROWSE, ***Sickert,*** **Londra, 1960.**
JOHN ROTHENSTEIN, ***Walter Richard Sickert*****, Londra, 1963.**
ROBERT SPEAIGHT, William Rothenstein, The Portrait of an Artist in His Time, Londra, 1962.

T.G. ROSENTHAL, /ac/c *Yeats,* Londra, 1966.

Capitolul 16.
E. NEWTON, *Christopher Wood*, Londra, 1938.
PHILIP HENDY, *Matthew Smith,* Londra, 1944.
P. HENDY, F. HALLIDAY, J. RUSSELL, *Matthew Smith,* Londra, 1962.
J. ROTHENSTEIN, *Eduard Burra*, Londra, 1945. HERBERT READ, Ren *Nicholson*,2 vol., Londra, 1948 şi 1956.
JOHN SUMMERSON, *Ben Nicholson,* Londra, 1948.
D. BAXANDALL, Ren *Nicholson,* Londra, 1962.
R. ALLEY, *Ben Nicholson*, Londra, 1963.
J. ROTHENSTEIN, PanZ iVas/*, Londra, 1962.
€. HANDLEY READ şi ERIC NEWTON, *The Art of Wyndham Lewis*, Londra, 1951.
MAURICE COLLIS, *Stanley Spencer*, Londra, 1962. M. HOROVITZ, ^4/an *Davie*, Londra, 1963.
J. REICHARDT, *Victor Pasmore,* Londra, 1963.
E. ROTHENSTEIN, *Stanley Spencer*, Londra, 1963.
G. *BEHREND, Stanley Spencer at Burghclere, Londra,* 1965.
D. TH03IPS0N, Ceri *Richards,* Londra, 1963.
J. ROTHENSTEIN, ^Ingnsins PoAn, Londra, 1963.
J. ROTHENSTEIN, *Francis Bacon,* Londra, 1964.
J. RUSSELL, *Francis Bacon,* Londra, 1965.
ANDREW[7] REYAI, *Graham Sutherland,* Londra, 1965.

Bibliografie generală

CHARLES JOHNSON, *English Painting,* Londra, 1932.
C. H. COLLINS BAKER şi M.R. JAMES, *British Painting,* Londra, 1933.
H. WILENSKI, *English Painting,* Londra, 1933.
R. FRY, Reflections on British Painting, Londra, 1934. PAULE JAMOT, La Peinture en Angleterre, Paris, 1938.
F. SAXL şi R. WITTKOWER, *British Art and the Mediterranean, Oxford, 1948.*
ELLIS K. WATERHOUSE, *Painting in Britain, 1530- 1790,* Londra, 1953.
***A. DIGEON, UEcole anglaise de peinture, Paris, 1955. N. PEVSNER, The Englishness of English Art, Londra,* 1956.**
WILLIAM GAUNT, A Concise History of English Painting, Londra, 1964
DAVID PIPER, *Painting in England, 1500—1880* ed. nouă Londra, 1965.
JOHN ROTHENSTEIN, An Introduction to English Painting, ed. a 5-a, 1965.

CUPRINSUL

Prefaţă 6
Cuvînt înainte 11

I. EVUL MEDIU ŞI RENAŞTEREA TIMPURIE 13

II. PICTURA SUB STUARŢI ŞI TUDORI 19

III. COMMONWEALTH ŞI RESTAURAŢIE 27

IV..... EPOCA LUI HOGARTH 36

V..... ARTA PORTRETULUI. REYNOLDS ŞI ACADEMIA 56

VI. GAINSBOROUGH: PORTRETUL ÎN PEISAJ 78

VII. DE LA WELSON LA CROME: IMPLANTAREA ŞI PROG RESUL PICTURII DE PEISAJ 95

VIII. DE ZVOLTAREA PEISAJULUI ÎN ACUARELĂ 106

IX. DE LA HOGARTH LA VICTORIA: PICTURĂ DE GEN, ANDIALIERĂ, CARICATURĂ 118

X..... WILLIAM BLAKE ŞI GRUPUL SĂU 127

XI..... JOHN CONSTABLE 148

XII..... TURNER 164

XIII..... PICTURA VICTORIANĂ 182

XIV..... PRERAFAELIŢII 191

XV.. VICTORIENIINTÎRZIAŢI ŞI VICTORIENI DE AVANGARDĂ 217

XVI..... SECOLUL AL XX-LEA 232

Bibliografie 250

Dipticul Wilton

O.EORGK GOWER
Lady Kitsoii

WILLIAM DOBSON
Endymion Porter

FETER
LELY

Două
doamne

din
familia

Lake

HOGARTH
Coriştii

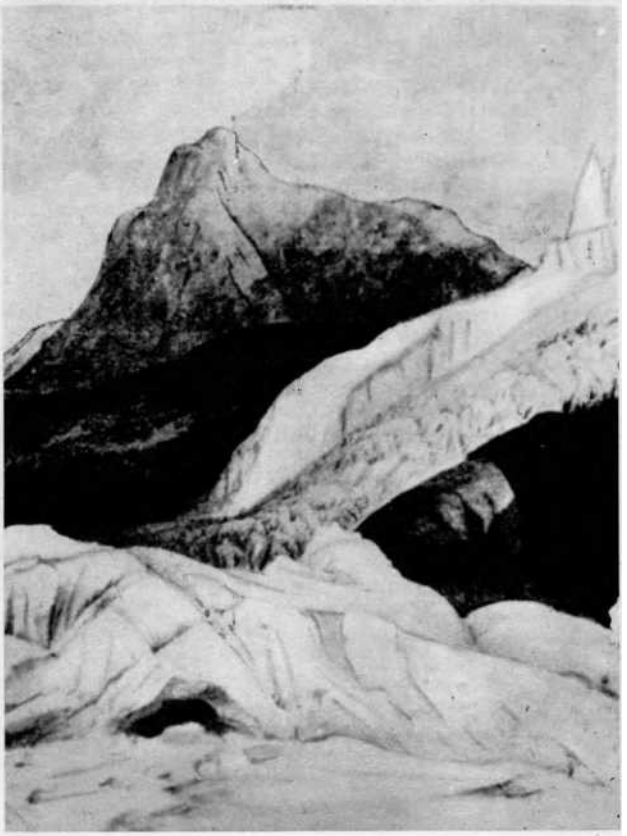
Povestea unui desfrînat. (Orgia)

Vînzătoarea de raci

REYNOLDS Contesa Ai be ma rie Lord lloathfield

1AWRENCE
Portretul reginei Charlotte

GAINSBOROUGH
Mr. şi Mrs. Andrews
Mr. şi Mrs. Andrews (detaliu)
The Blue Boy



WILSON

Tamisa la Twickenham

TOWNE

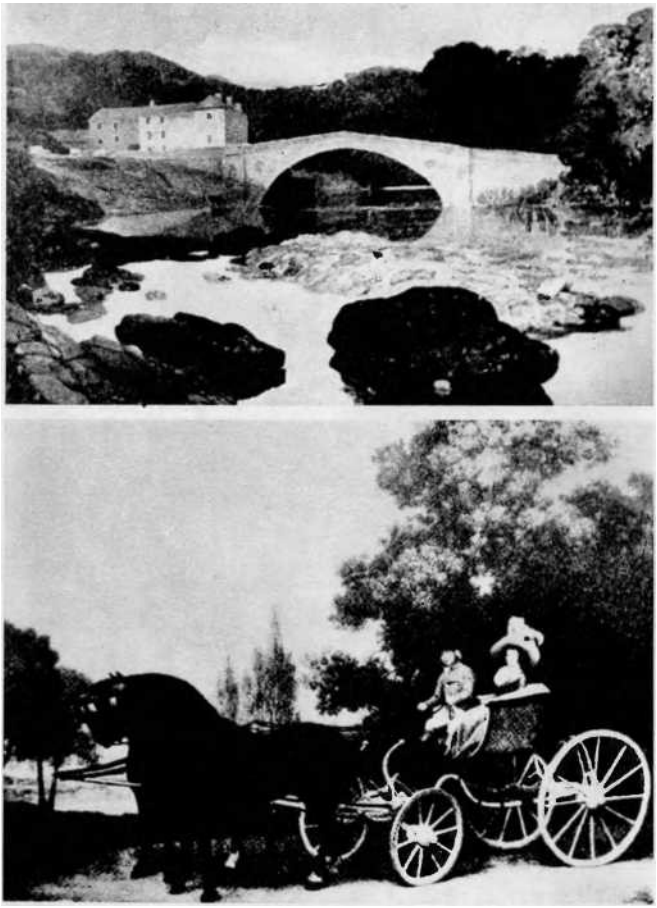
Izvoarele Arveironului

COTMAN

Podul de la Greta

STUBBS Perechea

in trăsură



BLAKE

Facerea lui Adam

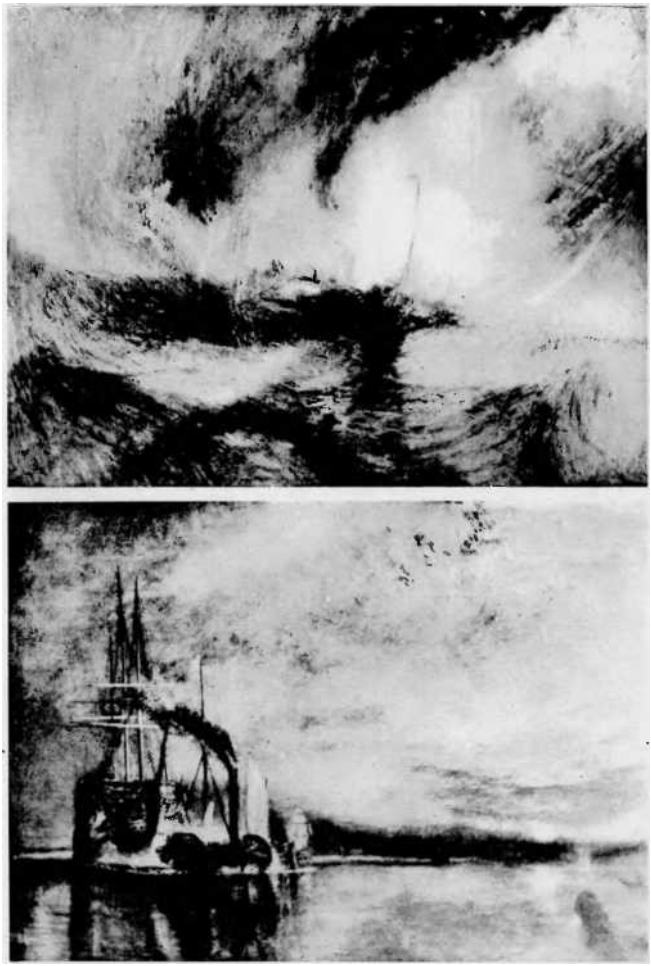
Tripla Hecate

Îi L A KE
Satan acoperindu-l cu plâgi pe Job

CONSTABLE

Vapoare cu cărbuni în largul portului Brighton

(Catedrala de la Salisbury și casa lui Fisher



TI UNBR

Vapor într-o furtună do zăpadă Vasul de linie

„Temerarul” la ultima sa ancorare Yutoportret

FORD MADOX BROWN Isus spălînd picioarele lui Petru

MILLAIS
Crist în casa părinţilor săi

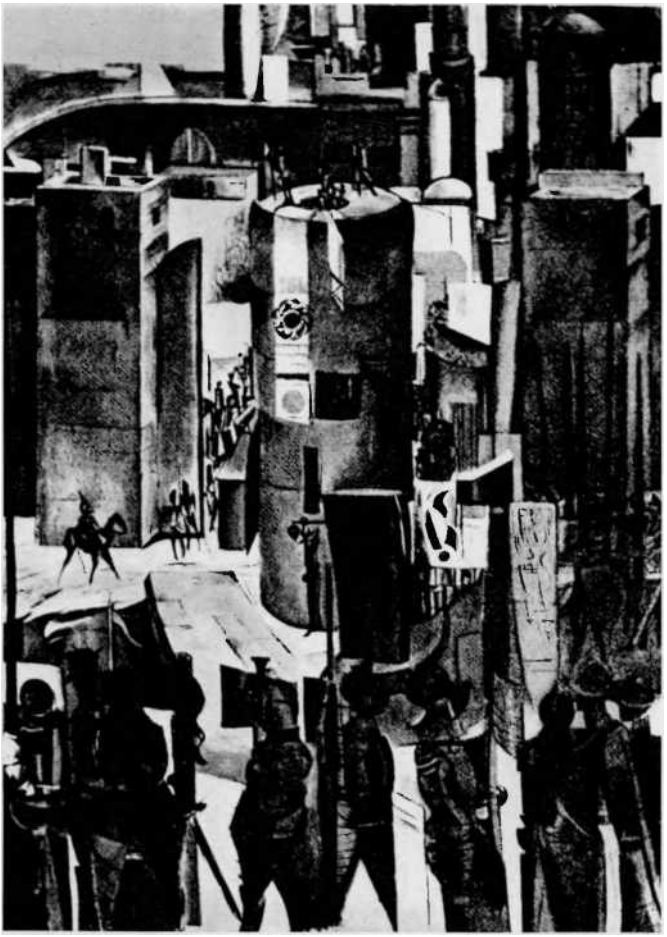
ROSSETTI
Reverie

BURNE-JONES Cercul magic

MILLAIS
Ofelia

ROSSETTI
Buna Vestire (Ecce Ancilla Domini)

LEWIS
Portretul lui Ezra Pound



LEVVJS
Predarea Barcelonei

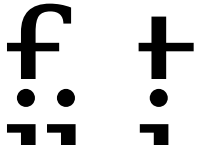
SICKURT
LMictisealù

Biblioteca de artă

77

Arte şi civilizaţii

pictura engleză



Explicaţia naşterii „manierei engleze de a picta", într-o cultură pînă atunci condamnată parcă – după expresia unui critic —la „sterilitate picturală", *este* singura în măsură să ofere baza unui răspuns corect la o altă întrebare: cum a fost posibil ca în cadrul unei civilizaţii unde pictura a fost o artă cu o tradiţie mult mai puţin îndelungată decît în alte ţări, să apară, în plină epocă modernă, pictori de o extremă valoare, deschizători de drum, precum Constable, Bonington, Blake, Turner? Aici se află poate cheia cărţii profesorului Mayoux, care îşi construieşte argumentaţia în funcţie, pînă la un punct, de întrebarea de mai sus.

Lei 8,75